Γ′ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ΧΟΡΗΓΟΙ

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ & ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΗΛΕΙΑΣ

ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΚΟΡΙΝΘΟΥ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΚΑΙ ΜΑΡΙΝΑ ΜΑΡΤΙΝΟΥ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΛΟΥΚΙΝΑΣ

ISBN 978-960-99068-5-2

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ

Γ′ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο,
22-24 Νοεμβρίου 2013)

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Ἐπιμέλεια:

Ἰωάννα Στουφῆ-Πουλημένου
Σταῦρος Μαμαλοῦκος
Δημήτρης Παυλόπουλος
Ἀχιλλέας Χαλδαιάκης

ΑΘΗΝΑ 2015

Τιμητικη Επιτροπη

Ἀρχιεπίσκοπος Ἀθηνῶν καὶ Πάσης Ἑλλάδος κ.κ. Ἱερώνυμος
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Ἐμμ. Κωνσταντινίδης
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Χ. Μπούρας
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Ν. Ζίας
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Εὐθ. Τσιγαρίδας
Ὁμότιμος Καθηγητὴς Γρ. Στάθης
Καθηγήτρια Μ. Καρδαμίτση-Ἀδάμη

Οργανωτικη Επιτροπη

Βελουδία Σιδέρη-Παπαδοπούλου
Καθηγήτρια Τμήματος Θεολογίας Θεολογικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ

Ἰωάννα Στουφῆ-Πουλημένου
Ἐπίκ. Καθηγήτρια Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Γεώργιος Κόρδης
Ἐπίκ. Καθηγητής μήματος ΘεολογίαςΘεολογικῆς Σχολῆς ΕΚΠΑ

Σταῦρος Μαμαλοῦκος
Ἐπίκ. Καθηγητής Τμήματος Ἀρχιτεκτόνων
Πανεπιστημίου Πατρῶν

Δημήτριος Παυλόπουλος
Ἐπίκ. Καθηγητής Φιλοσοφικής Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Ἰωάννης Φριλίγκος
Δρ. Θεολογίας

Γραμματειακὴ ὑποστήριξη:
Ἀργυρὼ Σιούντρη

Ο ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ Β΄

Ἀριθ. πρωτ./Π/Ἐξ/…20… 2015 Ἐν Ἀθήναις τῇ 16ῃ Ὀκτωβρίου 2015

Ἐρίτιμη
κα. Ἰωάννα Στουφῆ Πουλημένου
Ἐπίκουρη Καθηγήτρια
Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
Θεολογική Σχολή
157 82 ΑΝΩ ΙΛΙΣΙΑ

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ
ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ
ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ κ.κ. ΙΕΡΩΝΥΜΟΥ
ΠΡΟΣ ΤΟ Γ΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Χαιρετίζω τὸ Γ΄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, τὸ ὁποῖο διοργανώνεται ἀπὸ τὸ Τμῆμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν σὲ συνεργασία μὲ τὸ Τμῆμα Ἀρχιτεκτόνων – Μηχανικῶν τοῦ Πανεπιστημίου Πατρῶν καὶ μὲ εἰδικοὺς ἐπιστήμονες – μέλη ΔΕΠ ἄλλων Πανεπιστημιακῶν Τμημάτων.

Ὁ τόπος μας, ἡ κοινωνία μας καὶ ἡ Ἐκκλησία μας βρίσκονται πάντοτε ἀντιμέτωπες ὄχι μόνο μὲ τὶς προκλήσεις τῆς ἐποχῆς μας, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ βαρὺ φορτίο τοῦ παρελθόντος. Ἡ Ἐκκλησιαστικὴ Τέχνη, κατάφορτη αἰῶνες τώρα, ὄχι μόνο μὲ εἰκαστικὸ καὶ αἰσθητικὸ πλοῦτο ἀλλὰ καὶ μὲ θεολογικὰ σημαινόμενα, ἀποτελεῖ ἔκφραση καὶ γλώσσα τῆς Ἐκκλησίας μας. Αὐτὴ ἡ ἔκφραση καὶ ἡ γλώσσα καλεῖται καὶ ὀφείλει νὰ ἔλθει σὲ διάλογο, συχνὰ ἔμπονο, μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ τὶς διάφορες γλῶσσες τοῦ σήμερα. Ἡ δοκιμασία καὶ ἡ βάσανος τῶν κριτηρίων τοῦ διαλόγου αὐτοῦ γεννοῦν μία πράγματι νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη.

Συγχαίρω τοὺς διοργανωτὲς καὶ εὔχομαι ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστὸς νὰ εὐλογήσει πλουσίως τὶς ἐργασίες τοῦ Συμποσίου.

Ο ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΙ ΙΟΣ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

† Ὁ Ἀθηνῶν Ἱερώνυμος Β΄

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

του Προέδρου του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής
Προέδρου της Οργανωτικής Επιτροπής του Β΄ Επιστημονικού Συμποσίου
Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης
κ. Β. Παπαδοπούλου

Αιδεσιμολογιώτατε εκπρόσωπε του Αρχιεπισκόπου Αθηνών π. Δημήτριε,
Κύριε Πρόεδρε του Τμήματος Κοινωνικής Θεολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών,
Κύριε Αναπληρωτά Πρόεδρε του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών,
Ελλογιμωτάτη Κυρία Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου,
Κύριε Γενικέ Γραμματέα Μέσων Ενημέρωσης,
Αγαπητοί Συνάδελφοι,
Κυρίες και Κύριοι Σύνεδροι,

Το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με τη συνεργασία του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών και ειδικών Επιστημόνων Καθηγητών και άλλων Πανεπιστημιακών Τμημάτων, έχοντας επίγνωση της σημασίας της Τέχνης για τη Θεολογία και τη ζωή της Ορθόδοξης Εκκλησίας, διοργανώνει και αυτή τη χρονιά το Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης.

Ως γνωστόν η Τέχνη αποτελεί τμήμα της Παράδοσης της Εκκλησίας, υπηρετεί τη Λατρεία της, εκφράζει και αποτυπώνει τη δογματική διδασκαλία της, παιδαγωγεί και καλλιεργεί πνευματικά και αισθητικά τους πιστούς. Ιδιαίτερα η έρευνα της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, που αποτελεί και το αντικείμενο των Συμποσίων αυτών, παρέχει την ευκαιρία για μελέτη μιας σημαντικής για τον Ελληνισμό περιόδου, από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα έως και τον 20^{ό}. Ο τρόπος που οι Ορθόδοξοι Έλληνες εκφράσθηκαν μέσω της εκκλησιαστικής τέχνης, στα στενά όρια του πρώτου ελεύθερου ελληνικού κράτους αλλά και εκτός αυτού, ο διάλογος της ορθόδοξης εικαστικής παράδοσης με τα καλλιτεχνικά πρότυπα και ρεύματα αλλά και η πορεία της Εκκλησιαστικής Τέ-

χνης στον 20ό αιώνα, αποτελούν θέματα που ενδιαφέρουν όχι μόνον την Ιστορία της Αρχιτεκτονικής και την Ιστορία της Τέχνης ή της Μουσικής αλλά και τη Θεολογία, αφού αυτήν κατ' εξοχήν υπηρετούν.

Όμως, αμείωτο πρέπει να παραμένει το ενδιαφέρον μας και για την Εκκλησιαστική Τέχνη που σήμερα παράγεται. Η σημασία της παράδοσης στη σύγχρονη εποχή, ο διάλογος της παράδοσης με τη σύγχρονη Τέχνη, ώστε αυτή, χωρίς να χάνει το λειτουργικό της χαρακτήρα, να εκφράζει την εποχή της, είναι επίσης θέματα που συζητούν τα Συμπόσια Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης συνοδευτικά με Εκθέσεις Σύγχρονης Εκκλησιαστικής Τέχνης, όπως και η παρούσα πολύ σημαντική έκθεση σύγχρονων Εικονογράφων.

Επίσης η συναυλία με την οποία τελειώνουν οι εργασίες του παρόντος Συμποσίου, είναι το επιστέγασμα της μεγάλης προσφοράς και της Μουσικής στην Εκκλησιαστική Τέχνη.

Τελειώνοντας, θα ήθελα να εκφράσω την ευχή να συνεχίσετε να εργάζεσθε με τον ίδιο ζήλο, ώστε να συμβάλετε στην προώθηση του σημαντικού αυτού τμήματος της νεώτερης ελληνικής παράδοσης. Ευελπιστώ ότι και το παρόν Συμπόσιο θα συμβάλει ουσιαστικά στην επιστημονική έρευνα.

Εύχομαι, αγαπητοί σύνεδροι, επιτυχία στις εργασίες του Συμποσίου.

Σας ευχαριστώ

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

του Αναπληρωτή Προέδρου
του Τμήματος Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Πατρών
κ. Ηλία Κωνσταντόπουλου

Κυρίες και Κύριοι,

Εκ μέρους του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών, θέλω να σας καλωσορίσω στο τρίτο Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, που διοργανώνεται μαζί με το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με τη συνεργασία ειδικών επιστημόνων καθηγητών.

Οι εισηγήσεις καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος πεδίων από την αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες μέχρι την μουσική, αποδεικνύοντας την ζωντανή και συνεχιζόμενη σημασία τους στην εποχή μας. Αυτό που είναι πραγματικά εντυπωσιακό είναι η αλληλεπίδραση και συνεργασία των τεχνών μεταξύ τους σε ένα σύνολο.

Η συνάντηση αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής ιδιαίτερα, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Δημήτρη Πικιώνη και του Σπύρου Παπαλουκά τη δεκαετία του '30, μέσα από την βραχύβια αλλά σημαντική έκδοση "Το 3ºΜάτι", προσφέρει ένα ουσιαστικό βήμα για την εξέλιξη των τεχνών στη δεκαετία του τριάντα.

Επιτρέψτε μου να αναφερθώ πολύ σύντομα σε ορισμένες καίριες αναφορές του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα από το "Το 3º Μάτι", σχετικές με αυτά τα θέματα που μας απασχολούν εδώ σήμερα:

- *Τέχνη της Μουσικής που πηγάζει από την υπερκόσμια ορχήστρωσι του Σύμπαντος, από την αιώνια μελωδία των Σειρήνων.*
- *Τέχνη της Τεκτονικής και Αρχιτεκτονικής που οικοδομεί τους Ναούς της Θεότητος σύμφωνα με τους κοσμογονικούς νόμους της Κτίσεως.*
- *Τέχνη της Γλυπτικής που πλάθει ένα οργανικό μέρος απ' τον τρισδιάστατο χώρο και του δίνει τη δυνατότητα της ζωής.*
- *Τέχνη της ζωγραφικής που προξενεί την οφθαλμαπάτη των αισθήσεων και την κάθαρσι της ψυχής.*

"Ο Θεός αποκαλείται ο Μέγας Γεωμέτρης", γράφει χαρακτηριστικά ο Γκίκας, αναφερόμενος στην σημασία της γεωμετρίας στις τέχνες από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, και συνεχίζει:

"Τα συμπεράσματα αυτά τείνουν να καταλήξουν στην πιθανότητα μιας ύλης που απαρτίζεται από ρυθμούς σύμφωνα εντελώς με το ρητόν του Ιερού Λόγου: "αριθμόν είναι ουσία απάντων και μιμήσει τα όντα είναι τον αριθμόν", και "από έναν Θεό μουσουργό από τον οποίο απορρέουν οι ρυθμοί τούτοι."

"Το ότι η Τέχνη έχει κάποια μυστική, ιερή έννοια, πολλοί κατά καιρούς, το έχουν διαισθανθεί. Από τις παραπάνω θεωρίες βλέπουμε όμως καλλίτερα τη στενή σχέσι της, την ομοιογένεια της με του σύμπαντος τον ρυθμό, αφού κι εκείνη δεν είναι άλλο από ρυθμός."

Θα μπορούσαμε να μάθουμε αρκετά από την εναρμόνιση αυτή των τεχνών και στην περίπτωση της σύγχρονης κοσμικής αρχιτεκτονικής, γεγονός που απασχολεί ακόμα και το μοντέρνο κίνημα εν τη γενέσει του στις αρχές του 20ου-αιώνα.

"Αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι πρέπει να αναγνωρίσουν εκ νέου και να συλλάβουν τον σύνθετο χαρακτήρα ενός κτηρίου στο σύνολο και στα μέρη του", γράφει στο ιδρυτικό μανιφέστο του Bauhaus το 1919 ο αρχιτέκτων και διευθυντής του WalterGropius, *"προκειμένου όλοι μαζί οι καλλιτέχνες και τεχνίτες να οικοδομήσουν σε μία ενότητα τον φωτεινό ναό του μέλλοντος."*

Σας ευχαριστώ,

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
ΤΩΝ ΕΠΙΜΕΛΗΤΩΝ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

Η Οργανωτική Επιτροπή και οι Επιμελητές του τόμου με ιδιαίτερη χαρά παραδίδουν στην επιστημονική κοινότητα και στο ευρύτερο ενδιαφερόμενο κοινό τον τόμο των Πρακτικών του *Γ′ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*. Τα επιστημονικά αυτά συμπόσια, επιστημονικές συναντήσεις που επί σειράν ετών διοργανώνει το Τμήμα Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, σε συνεργασία με το Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Πατρών και μέλη ΔΕΠ άλλων πανεπιστημιακών τμημάτων, αποδεικνύουν το ενδιαφέρον της ακαδημαϊκής κοινότητας, των ερευνητών, της Εκκλησίας και γενικότερα της ελληνικής κοινωνίας για τη μελέτη της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης.

Ως Νεοελληνική Εκκλησιαστική Τέχνη ορίζουμε τη ναοδομία, την εκκλησιαστική ζωγραφική, γλυπτική, μικροτεχνία και μουσική του 19ου και του 20ού αιώνα, με σημείο αναφοράς τη δημιουργία ελληνικής κρατικής οντότητας. Σε καμία άλλη ίσως περίοδο της ιστορίας της ελληνικής τέχνης δεν υπήρξαν τόσες αντιφάσεις. Η Ελληνική Τέχνη του 19ου και του 20ού αιώνα είναι δυνατόν να αποτελεί τη συνέχεια της Μεταβυζαντινής, αλλά ταυτόχρονα να εκφράζει τη ρήξη με αυτήν ή να αποτελεί, μετά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, την αναβίωση της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης. Στέκεται ανάμεσα στην παράδοση και στα νεωτερικά ρεύματα που έρχονται από τη Δύση· άλλοτε τα ακολουθεί πιστά, άλλοτε τα αφομοιώνει δημιουργικά ή τα απορρίπτει.

Η Εκκλησιαστική Ναοδομία, Ζωγραφική, Γλυπτική, Μικροτεχνία και Μουσική συνιστούν τον χώρο και τα μέσα της Λατρείας, εκφράζουν το καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον, ανασυνθέτουν την ιστορία της εποχής. Γι' αυτό ενδιαφέρουν την Εκκλησία, τον αρχιτέκτονα, τον ιστορικό της τέχνης, τον καλλιτέχνη, τον κοινωνιολόγο και τον ιστορικό αλλά και κάθε ευαισθητοποιημένο πολίτη. Η μελέτη, και κυρίως η ερμηνεία, της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης είναι σύνθετο γεγονός, και για τον λόγο αυτό απαιτεί την επιστημονική συνεισφορά του ιστορικού της αρχιτεκτονικής και της τέχνης, του βυζαντινολόγου, του θεολόγου, του μουσικο-

λόγου και του ιστορικού. Κάθε μονομερής ερμηνευτική προσέγγισή της θεωρούμε ότι αδικεί την ίδια και τους δημιουργούς της και οδηγεί σε ελλιπείς διαπιστώσεις ή λανθασμένα συμπεράσματα. Αυτός είναι ο λόγος που έως τώρα στα Επιστημονικά Συμπόσια Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης επιδιώκεται η πολύπλευρη θεώρησή της κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα, με άξονα τη διεπιστημονική συνεργασία.

Στον παρόντα τόμο περιλαμβάνονται πενήντα τρεις ανακοινώσεις. Δεκαπέντε αναφέρονται σε θέματα της Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής, που σχετίζονται κυρίως με την ιστορία της ναοδομίας του 19ου και του 20ού αιώνα ή εξετάζουν περιπτώσεις αποκαταστάσεων ή επεμβάσεων σε προγενέστερα μνημεία. Δύο αποτελούν συνθετότερες μελέτες για την αθηναϊκή ναοδομία της εποχής και άλλες δύο έχουν ως θέμα τους την αντιμετώπιση των χριστιανικών και βυζαντινών αρχαιοτήτων στη βόρεια Ελλάδα. Στην Εκκλησιαστική Ζωγραφική αφιερώνονται είκοσι πέντε ανακοινώσεις: μελετούν θέματα που σχετίζονται με τη μνημειακή ζωγραφική, τις εικόνες, τους ζωγράφους και τα καλλιτεχνικά εργαστήρια· τρεις ανακοινώσεις αξιοποιούν και αρχειακά τεκμήρια για τη μελέτη της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 19ου και του 20ού αιώνα· μία ανακοίνωση παρουσιάζει αντίγραφα εκκλησιαστικής ζωγραφικής και άλλη μία προσεγγίζει θεωρητικά περισσότερο τη σύγχρονη τέχνη. Τέσσερεις ανακοινώσεις πραγματεύονται θέματα Εκκλησιαστικής Γλυπτικής και δύο Εκκλησιαστικής Μικροτεχνίας. Τέλος, πέντε εργασίες αναφέρονται σε ζητήματα της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής, με έμφαση τόσο σε κωδικολογικά και βιβλιολογικά δεδομένα της, όσο και σε ιστοριογραφικές προσεγγίσεις μουσικών φυσιογνωμιών του 19ου και του 20ού αιώνα.

Θερμές ευχαριστίες εκφράζουμε σε φορείς και σε πρόσωπα, που με την κάθε μορφής στήριξη και εθελοντική προσφορά τους συνέβαλαν στην πραγματοποίηση του Συμποσίου και στην έκδοση των Πρακτικών — πρωτίστως στους ευγενείς χορηγούς, στους μεταπτυχιακούς φοιτητές του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και στο εργαστήριο «Φοινίκη» για την εκδοτική επιμέλεια του τόμου.

Οι Επιμελητές του Τόμου

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ*

Αρχιτεκτονική – Ζωγραφική – Γλυπτική-Μικροτεχνία – Μουσική

* Τα κείμενα των ανακοινώσεων παρατίθενται στον τόμο αυτό με τη σειρά που παρουσιάστηκαν στο Συμπόσιο.

Ἀφροδίτη Ἀ. Πασαλῆ

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΤΟ ΠΕΤΡΩΤΟ ΤΡΙΚΑΛΩΝ*

Στό 19ᵒ χλμ. τῆς ἐθνικῆς ὁδοῦ Τρικάλων-Λαρίσης ὑπάρχει διακλάδωση πρός τά βόρεια. Σέ ἀπόσταση 4 χλμ. βρίσκεται τό Πετρωτό, πεδινό χωριό μέ ὑψόμετρο 110.00 μ. καί 885 κατοίκους συμφώνως πρός τήν ἀπογραφή τοῦ 2012. Ἀπό προφορικές μαρτυρίες ἡλικιωμένων κατοίκων, τό χωριό συγκροτήθηκε καί κτίσθηκε στή σημερινή τοποθεσία ἀπό τούς κατοίκους τριῶν ἄλλων μικρότερων χωριῶν:

α. τοῦ χωριοῦ Κοτζίκοβον (Κατσίκοβον) 3-4 χλμ. περίπου βορείως τοῦ σημερινοῦ χωριοῦ, στή θέση πού βρίσκεται τό ἐξωκκλήσι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου,

β. ἑνός μικρότερου χωριοῦ (Μαχαλᾶς) κοντά στόν ὁδικό ἄξονα Τρικάλων-Λαρίσης πού ὀνομαζόταν Πέτρινος, ἐκεῖ πού βρίσκονται τά χωράφια τοῦ Πετρωτοῦ στή θέση Πέτρες καί

γ. τοῦ χωριοῦ Παλαιογαρδίκι, δυτικῶς τοῦ Πετρωτοῦ[1].

Ἕως τόν Σεπτέμβριο τοῦ 1955 τό Πετρωτό ὀνομαζόταν Μπάγια. Μετονομάσθηκε μέ τό ΒΔ 20-9-1955, ΦΕΚ Α1 287/1955. Ἡ νέα ὀνομασία δόθηκε ἀπό τή θέση τοῦ χωριοῦ στά Ριζά πετρώδους καί ἄδενδρου βουνοῦ. Μέ ΒΔ τῆς 29ης Αὐγούστου 1912 εἶχε ἀναγνωρισθεῖ ὡς κοινότητα. Τό χωριό, μέ τήν ἀρχική του ὀνομασία ἀναφέρεται ἤδη ὡς *ἡ μπάγια* στό φ. 122α τοῦ Κώδικα Τρίκκης 1688-1857, (Κ. 1471 ΕΒΕ) σέ κείμενο πού ἀφορᾶ τήν ἐπανίδρυση τῆς Ἐπισκοπῆς Γαρδικίου (1542)[2], ὡς *ἡ μπάγια* στό φ.123α τοῦ Κώδικα Λαρίσης[3], ὡς *μπάια* στή σελίδα 90, στήν τέταρτη στήλη τῆς Προθέσεως 215 τῆς μονῆς Βαρλαάμ, πρώτη

---

* Ἡ ἀποτύπωση τοῦ μνημείου ἔγινε ἀπό τούς φοιτητές τοῦ Τμήματος Ἀνακαίνισης καί Ἀποκατάστασης Κτιρίων τοῦ ΤΕΙ Θεσσαλίας Ἰωάννη Εὐθυμιάδη, Ἀμαλία Ζαφειράκη καί Δήμητρα Ρουμελιώτη, ὑπό τήν καθοδήγηση καί ἐπίβλεψη τῆς γράφουσας.

1. Τίς μαρτυρίες συγκέντρωσε καί ἔγραψε σέ δακτυλογραφημένο σημείωμα ὁ τότε Πρόεδρος τοῦ ἐκπολιτιστικοῦ συλλόγου «Η ΟΜΟΝΟΙΑ» Πετρωτοῦ, Γεώργιος Δημητρίου Ἀλατᾶς *Ἱστορικόν τοῦ Πετρωτοῦ Τρικάλων Θεσσαλίας*, μέ ἡμερομηνία 29 Αὐγούστου 1989

2. Δ. Καλούσιος, *Ὁ Κώδικας τῆς Τρίκκης. 1688-1857 (Κ.1471 ΕΒΕ)*, Λάρισα 2005-2007, 220.

3. Δ. Καλούσιος, *Ὁ Κώδικας τῆς Μητροπόλεως Λαρίσης. ΕΒΕ 1472:1647-1868*, Λάρισα 2009, 145.

καταγραφή (1613/1614) χωρίς ὀνόματα[4], ὡς *μπάϊα* στή σελίδα 103 στήν Πρόθεση 104 τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Στεφάνου Μετεώρων (1798)[5], ὡς *μπάγια* στό φ. 29α, στή δεύτερη στήλη τοῦ Κώδικα Τρίκκης στήν καταγραφή τῶν ὀσπιτίων τοῦ βιλαετίου τῶν Τρικάλων μέ ἡμερομηνία 29 Σεπτεμβρίου 1820, μέ 14 σπίτια[6].

> *καταγραφή τῶν ὀσπιτίων τοῦ βιλαετίου τῶν Τρικάλων / 29.9.1820/*
> *1820: σεπτεμβρίου 29:*

Στό δυτικό ἄκρο τοῦ χωριοῦ, στούς πρόποδες παρακείμενου λόφου βρίσκεται ὁ κοιμητηριακός ναός τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου[7] (Εἰκ. 1). Τό κτίριο εἶναι φυσικῶς προφυλαγμένο πρός τή βόρεια καί δυτική πλευρά ἀπό τήν πλαγιά τοῦ λόφου. Εἶναι ναός σταυροειδής ἐγγεγραμμένος τῆς παραλλαγῆς τῶν ἡμισύνθετων τετρακιόνιων μέ μεταγενέστερο νάρθηκα στά δυτικά, στενώτερο ἀπό τόν κυρίως ναό καί στοά σέ ὅλο τό μῆκος τῆς νότιας πλευρᾶς. Στό δυτικό ἄκρο τῆς στοᾶς φιλοξενεῖται τό παλαιό ὀστεοφυλάκιο (Εἰκ. 2).

Ὁ ναός εἶναι ἀπολύτως ὀρθογωνισμένος μέ ἐξωτερικές διαστάσεις 7.10× 10.30 μ. Ὁ νάρθηκας ἀποκλίνει ἐλάχιστα τοῦ ὀρθογωνίου καί ἔχει μέσες διαστάσεις 6.20×4.90 μ. Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ, ἐσωτερικῶς ἡμικυκλική διαμέτρου 2.50 μ. καί ἐξωτερικῶς πεντάπλευρη, προσκολλᾶται στό ὀρθογώνιο τῆς κατόψεως. Οἱ ἡμικυκλικές κόγχες τῶν παραβημάτων εἶναι ἐνσωματωμένες στό πάχος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου. Δύο ἀκόμη κόγχες, ἡμικυκλικῆς διατομῆς ἡ μία καί ὀρθογωνικῆς ἡ ἄλλη, ἐγγράφονται στόν βόρειο καί στόν νότιο τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἀντιστοίχως. Στόν βόρειο τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ ὑπάρχει θύρα πρός τόν ἐξωτερικό χῶρο, ἡ διάνοιξη τῆς ὁποίας εἶναι μεταγενέστερη τῆς κατασκευῆς τοῦ ναοῦ. Ἡ Ἁγία Τράπεζα ἀποτελεῖται ἀπό κτιστή βάση, κοσμημένη, κατά τίς πλάγιες ὄψεις μέ γραπτό φυτικό σχέδιο, καί λιθόπλακα ἀπό ἐπάνω.

---

4. Κ. Σπανός, «Οἱ Θεσσαλικοί Οἰκισμοί καί τά ὀνόματα τῶν ἀφιερωτῶν τους στήν Πρόθεση 215 τῆς μονῆς τοῦ Βαρλαάμ 1613/1614 - 19ος αἰώνας», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 23 (1993), 86 καί *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 24 (1993), 176.

5. Κ. Σπανός, «Οἱ Οἰκισμοί τῶν Ἐπισκοπῶν Τρίκκης καί Γαρδικίου καί τά ὀνόματα τῶν ἀφιερωτῶν τους στήν Πρόθεση 104 τοῦ Ἁγίου Στεφάνου τῶν Μετεώρων (1798)», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 62 (2012), 351-363 καί εἰδικῶς 355, μέ 15 ἀφιερωτές τοῦ 1798.

6. Καλούσιος, *Ὁ Κώδικας τῆς Τρίκκης*, *ὅ.π.*, 42.

7. Ὁ ναός δέν εἶναι ἐντελῶς ἄγνωστος. Ἁπλή ἀναφορά σέ αὐτόν κάνουν οἱ Θ. Νημᾶς, *Τρίκαλα-Καλαμπάκα, Μετέωρα-Πίνδος-Χάσια (Γεωγραφία-Ἱστορία-Μνημεῖα-Τουρισμός)*. Θεσσαλονίκη 1987, 252, Τρ. Παπαζήσης, «Πολιτιστικός Τουριστικός Ὁδηγός Ἐπαρχίας Τρικάλων», *Τρικαλινό Ἡμερολόγιο* 15(1996), 105, Β. Μεσσῆς, «Ὁ σύνθετος καί ἡμισύνθετος σταυροειδής ἐγγεγραμμένος ναός κατά τήν μεταβυζαντινή περίοδο», *ΕΓΝΑΤΙΑ, Ἐπιστημονική Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς. Τεῦχος Τμήματος Ἱστορίας καί Ἀρχαιολογίας*, 12(2008), 203 καί σημ. 3. Ἐκτενέστερα ἀσχολεῖται μέ τό μνημεῖο ὁ Δ. Καλούσιος, «Τρικαλινά Σύμμεικτα ΙΗ΄», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 35 (1999), 206-213.

Ἕνα ζεῦγος κιόνων ὁριοθετεῖ τό Ἱερό Βῆμα. Μπροστά ἀπό αὐτό ὑψώνεται τό τέμπλο. Ἡ εἴσοδος στόν ναό γίνεται ἀπό δύο θύρες στή νότια πλευρά πού ὁδηγοῦν ἡ μία στό νοτιοδυτικό γωνιαῖο διαμέρισμα καί ἡ ἄλλη στόν νάρθηκα. Ἡ ἐπικοινωνία μεταξύ νάρθηκα-κυρίως ναοῦ γίνεται μέ ἐλεύθερο ἄνοιγμα στό μέσον τοῦ διαχωριστικοῦ τοίχου. Ἑκατέρωθεν τοῦ ἀνοίγματος, σχεδόν συμμετρικά, ἀνοίγονται δύο σχισμές πού χρησίμευαν, προφανώς πρίν τήν κατασκευή τοῦ νάρθηκα, στόν ἐξαερισμό καί τόν στοιχειώδη φωτισμό τοῦ δυτικοῦ τμήματος τοῦ ναοῦ. Καί τά δύο ἀνοίγματα ἐπικοινωνίας στό νότιο καί τό δυτικό τοῖχο τοῦ κυρίως ναοῦ διευρύνονται πρός τά μέσα.

Τό δάπεδο τοῦ νάρθηκα βρίσκεται σέ στάθμη 65 ἑκ. ὑψηλότερη ἀπό τή στάθμη τοῦ κυρίως ναοῦ. Ἡ ὑψομετρική διαφορά γεφυρώνεται μέ τέσσερις ἀναβαθμούς στό ἄνοιγμα πού συνδέει τούς δύο χώρους. Ἡ στάθμη τοῦ δαπέδου τοῦ Ἱεροῦ εἶναι 20 ἑκ. ὑψηλότερη ἀπό ἐκείνη τοῦ κυρίως ναοῦ (Εἰκ. 3). Χαμηλό πεζούλι τρέχει κατά μῆκος τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ νάρθηκα ἐσωτερικῶς καί κατά μῆκος τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ ναοῦ ἐξωτερικῶς κάτω ἀπό τή στοά.

Ὁ φωτισμός τοῦ ναοῦ ἐπιτυγχάνεται ἀπό ἕνα σύνολο ἀνοιγμάτων πού διατάσσεται σέ πέντε καθ' ὕψος στάθμες: στήν πρώτη ἐκ τῶν κάτω ἀνήκει ἡ σχισμή στήν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ πού διευρύνεται πρός τά μέσα καί σήμερα εἶναι τοιχισμένη. Οἱ κόγχες τῶν παραβημάτων στεροῦνται φωτιστικῶν ἀνοιγμάτων. Στή δεύτερη στάθμη ἀνήκουν δύο παράθυρα στή βόρεια καί ἕνα στή νότια πλευρά, στήν τρίτη στάθμη ἀνήκουν μία σειρά τριῶν στενῶν καί μικροῦ ὕψους παραθύρων πού ἀνοίγονται στόν νότιο τοῖχο τοῦ ναοῦ κάτω ἀπό τή στέγη καί ἐπάνω ἀπό τή στέγη τῆς στοᾶς, καθώς καί δύο στήν ἀνατολική ὄψη, ἐπάνω ἀπό τά παραβήματα, στήν τέταρτη στάθμη τέσσερα παράθυρα ἀνά ἕνα στά τύμπανα τῶν ἀπολήξεων τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ καί στήν πέμπτη στάθμη τά τέσσερα στενά παράθυρα - φωτοθυρίδες στό τύμπανο τοῦ τρούλου, πού διατάσσονται κατά τά σημεῖα τοῦ ὁρίζοντα σέ κάθε δεύτερη πλευρά τοῦ τυμπάνου (Εἰκ. 4,5). Τά περισσότερα παράθυρα εἶναι ὀρθογωνικοῦ σχήματος. Τά τέσσερα παράθυρα πού ἀντιστοιχοῦν στά τύμπανα τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ εἶναι σταυρόσχημα. Τό δυτικό καλύπτεται κατά τό κάτω ἥμισυ ἀπό τήν κορυφογραμμή τῆς στέγης τοῦ μεταγενέστερου νάρθηκα. Οἱ φωτοθυρίδες τοῦ τρούλου ἔχουν τοξωτή ἀπόληξη, πρός τά ἐπάνω. Τά περισσότερα παράθυρα εἶναι μικρῶν διαστάσεων ἀναλόγως μέ τό μέγεθος τοῦ ναοῦ, μέ ἀποτέλεσμα ὁ ἐσωτερικός χῶρος νά εἶναι ἀνεπαρκῶς φωτισμένος[8]. Σέ ὁρισμένα ἀπό τά παράθυρα πού βρίσκονται στίς ἀνώτερες καθ' ὕψος στάθμες σώζονται σταθερά διαφράγματα μέ σκελετό ἀπό γύψινες νευρώσεις σέ διάφορα σχήματα, στόν ὁποῖο ἔχουν συναρμολογηθεῖ μικρά κομμάτια ἀπό πολύχρωμα γυαλιά.

8. Τά μικρά παράθυρα διαφοροποιοῦν τόν ναό ἀπό τά σύγχρονά του παραδείγματα, διότι ἀπό τίς ἀρχές τοῦ ΙΘ΄ αἰώνα ἡ χρήση μεγάλων παραθύρων γενικεύεται.

Ζεῦγος κιόνων σέ ἀπόσταση 2.15 μ. ἀπό τόν ἀνατολικό τοῖχο ὁριοθετεῖ τό Ἱερό Βῆμα. Ἡ ἀνατολική καί ἡ δυτική κεραία τοῦ σταυροῦ ἔχουν μῆκος 2.65 μ. Ἡ ἀνατολική ὅμως ἐπιμηκύνεται κατά 2.70 μ. ἀκόμη ὥστε νά στεγάζει καί τόν κεντρικό χῶρο τοῦ Ἱεροῦ, στηριζόμενη καί στό ζεῦγος τῶν κιόνων τοῦ τέμπλου. Οἱ ἐγκάρσιες κεραῖες ἔχουν μῆκος 1.90 μ. (Εἰκ. 6). Ἔτσι τά γωνιαῖα διαμερίσματα ἔχουν διαστάσεις 1.90×2.70 μ. Ὁριοθετοῦνται πρός τίς κεραῖες ἀπό ἡμικυκλικά τόξα πλάτους 55 ἑκατοστῶν πού δέν καταλήγουν ἀπ᾽ εὐθείας ἐπάνω στούς τοίχους, ἀλλά ἑδράζονται σέ προβόλους προεξοχῆς λίγων ἑκατοστῶν. Μέ ὅμοια τόξα συνδέονται οἱ δύο κίονες τοῦ Ἱεροῦ μέ τόν ἀνατολικό τοῖχο. Τά τόξα πού συνδέουν τούς κίονες μέ τούς περιμετρικούς τοίχους λειτουργοῦν ὡς ἀντερείσματα πού μεταβιβάζουν μέ ἀσφάλεια τίς ὠθήσεις τῶν θόλων τῆς ἀνωδομῆς καί τοῦ τρούλου στούς τοίχους. Τά τόξα στηρίζονται στούς κίονες λειτουργώντας ὡς κιονόκρανα. Ἡ μετάβαση ἀπό τό τετράγωνης κάτοψης κιονόκρανο στόν κυκλικῆς κάτοψης κίονα ἐπιτυγχάνεται μέ λοξές ἐπίπεδες ἀποτμήσεις στίς γωνίες. Οἱ κίονες εἶναι ἁπλοί, μονολιθικοί, χωρίς βάσεις, διαμέτρου 40 ἑκατοστῶν. Τά γωνιαῖα διαμερίσματα καλύπτονται μέ κατά μῆκος θόλους μικρότερους τοῦ ἡμικυλίνδρου στούς ὁποίους παρατηρεῖται μία ἀσάφεια ὡς πρός τήν ἀπόληξή του πρός τίς ἐγκάρσιες κεραῖες, ὅπου διαμορφώνονται ὡς μοναστηριακοί θόλοι.

Στό σημεῖο διασταυρώσεως τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ ὑψώνεται ὁ τροῦλος. Φέρεται ἀπό τά τόξα μετώπου τῶν τεσσάρων κεραιῶν τοῦ σταυροῦ μέσω σφαιρικῶν τριγώνων μέ παρεμβολή στεφάνης σέ προέχουσα διάταξη, ἡ ὁποία, ὅπως φαίνεται καί στίς τομές, μειώνει τήν διάμετρο τοῦ τρούλου σέ σχέση μέ τόν στεγαζόμενο χῶρο κατά 10 ἑκατοστά. Ὁ χῶρος τόν ὁποῖο γεφυρώνει ὁ τροῦλλος ἔχει κάτοψη ὀρθογωνική, διαστάσεων 2.40×2.55 μ. πού μειώνεται σέ 2.30×2.45 μ. μέσω τῆς στεφάνης. Ἔτσι τό τύμπανο τοῦ τρούλλου ἔχει κάτοψη ἐλαφρῶς ἐλλειπτική μέ διαμέτρους 2.30 καί 2.45 μ. Ὁ τροῦλλος ἔχει χαμηλό τύμπανο ὕψους 1.60 μ. χωρίς τήν ὕψους 45 ἑκατοστῶν στεφάνη. Ἔχει κάλυψη ἐσωτερικῶς ἡμισφαιρική (ὕψος κλείδας 7.62 μ. ἀπό τό δάπεδο) καί ἐξωτερικῶς κωνική. Τή βάση τοῦ τυμπάνου τοῦ τρούλλου ἐσωτερικῶς περιθέει κοσμήτης διατομῆς λίγων ἑκατοστῶν.

Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ ἔχει διάμετρο ἴση μέ τή διάμετρο τοῦ ἀντίστοιχου ἡμικυλίνδρου καλύψεως – προέκταση τῆς ἀνατολικῆς κεραίας. Καλύπτεται μέ τεταρτοσφαίριο, ἡ κλείδα τοῦ ὁποίου βρίσκεται 1.65 μ. χαμηλότερα ἀπό τήν κλείδα τοῦ ἡμικυλίνδρου. Τό Ἱερό εἶναι ἑνιαίο κατά τήν κάτοψη, ἐφ᾽ ὅσον τά τρία μέρη του εἶναι ἑνοποιημένα, οἱ δέ κόγχες τῶν παραβημάτων δέν προβάλλουν στήν ἀνατολική ὄψη. Τά τρία μέρη τοῦ Ἱεροῦ διαφοροποιοῦνται μόνον κατά τήν ἀνωδομή μέ τά δύο ἐγκάρσια τόξα καί τήν ἀνεξάρτητη κάλυψη τό καθένα.

Τό ὑπέρθυρο τοῦ ἀνοίγματος ἐπικοινωνίας μεταξύ νάρθηκα-κυρίως ναοῦ πρός τήν πλευρά τοῦ νάρθηκα ἀνακουφίζεται ἀπό τίς ὑπερκείμενες πιέσεις μέ τυφλό

ἀβαθές ἀψίδωμα, στό τύμπανο τοῦ ὁποίου φιλοξενεῖται τοιχογραφία μέ τήν εἰκόνα τοῦ τιμώμενου στόν ναό Ἁγίου Ἀθανασίου.

Σύστημα διαμήκων καί ἐγκάρσιων ἑλκυστήρων σέ δύο στάθμες, στό ὕψος τῶν ἐπιθημάτων τῶν κιονοκράνων καί στό ὕψος τῶν γενέσεων τῶν ἡμικυλινδρικῶν θόλων τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ δένει τά τόξα καί τούς θόλους καί ἐξουδετερώνει τίς ὁριζόντιες ὠθήσεις.

Ὁ ναός καλύπτεται μέ ἑνιαία δίρριχτη στέγη, μέ μερικῶς λοξές ἀποτμήσεις στήν ἀνατολική καί δυτική πλευρά, ὑπό τήν ὁποία περιλαμβάνονται ἡ ἀνατολική καί ἡ δυτική κεραῖες τοῦ σταυροῦ, καθώς καί τά χαμηλότερα γωνιαῖα διαμερίσματα καί τά παραβήματα. Στή στέγη δέν εἶναι ἐμφανής ἡ διάταξη τῶν θόλων τῆς ἀνωδομῆς. Τό σταυρικό σχῆμα ὅμως ὑποδηλώνεται ἐξωτερικῶς μέ μία ἄλλη, δίρριχτη στέγη πού ἀκολουθεῖ τίς ἐγκάρσιες κεραῖες, φέροντας λοξές ἀποτμήσεις στή βόρεια καί νότια ὄψη. Διατηρεῖται δηλαδή ἐν μέρει ἡ τυπική μορφή τῶν σταυροειδῶν ἐγγεγραμμένων ναῶν μέ τά ἀετώματα τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ νά διαγράφονται στίς μακρές ὄψεις, χωρίς ὅμως νά διαφοροποιοῦνται τά γωνιαῖα διαμερίσματα καί τά παραβήματα.

Ὁ εὐρύχωρος νάρθηκας ἔχει ἀνεξάρτητη δόμηση ἀπό τόν ναό. Ἡ μεταγενέστερη κατασκευή του ἦταν ἐπιβεβλημένη προκειμένου νά ἐξυπηρετηθοῦν οἱ αὐξημένες ἀνάγκες. Καλύπτεται μέ, ἐπίσης, δίρριχτη στέγη τῆς ὁποίας ὁ κορφιάς βρίσκεται 1.00 μ. χαμηλότερα ἀπό τόν κορφιά τῆς στέγης τοῦ ναοῦ. Ἡ στοά στεγάζεται μέ μονόρριχτη στέγη πού ἀποτελεῖ προέκταση τῆς νότιας πλευρᾶς τῆς στέγης τοῦ νάρθηκα καί στηρίζεται σέ ἑπτά πλινθόκτιστους πεσσούς. Ὅλες οἱ στέγες ἔχουν νεώτερα κεραμίδια.

Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ καλύπτεται μέ ἀνεξάρτητη στέγη σχήματος μισῆς κόλουρης πυραμίδας χαμηλότερα. Ἀπό τή στέγη ἀναδύεται ὁ τροῦλλος μέσω ἀτελοῦς μορφῆς κυβόσχημου, κεραμοσκεποῦς βάθρου πού διαμορφώνεται μόνον κατά τίς τέσσερις γωνίες, χρησιμεύοντας κυρίως στήν κάλυψη τῶν λοφίων.

Οἱ τοῖχοι τοῦ ναοῦ ἔχουν πάχος 70 ἑκατοστά. Ἡ δόμηση ἔγινε μέ πελεκητούς λίθους διαφόρων μεγεθῶν, μέ ἐλαφρή ἐπιμέλεια στήν κατεργασία τῶν ἐξωτερικῶν παρειῶν τους, τοποθετημένους σέ ἀκανόνιστες στρώσεις, μέ χρήση παχέος κονιάματος καί σποραδική χρήση πλινθίων. Τό κονίαμα πού κάλυπτε τίς ἐξωτερικές ἐπιφάνειες τῶν τοίχων ἔχει ἀφαιρεθεῖ, μέ ἐξαίρεση τόν νότιο τοῖχο. Ξυλοδεσιές δέν διακρίνονται στίς ὄψεις. Στίς γωνίες χρησιμοποιήθηκαν μεγαλύτεροι λίθοι (ἀγκωνάρια). Ἡ τοιχοποιία τοῦ τυμπάνου τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ ἕως τά μισά τοῦ ὕψους του εἶναι κατασκευασμένη μέ εὐμεγέθεις, ἐπί τό πλεῖστον πώρινους λίθους, ἐνῶ ψηλότερα μετατρέπεται σέ ἁπλή ἀργολιθοδομή. Στήν κατασκευή τοῦ τυμπάνου τοῦ τρούλου ἔγινε προσπάθεια γιά ἐπιμελέστερη τοιχοποιία. Χρησιμοποιήθηκαν κατεργασμένοι πωρόλιθοι σέ συνδυασμό μέ ὁριζόντιες σειρές πλίνθων.

Τά σταυρόσχημα παράθυρα σχηματίζονται ἀπό εὐμεγέθεις δομικούς πωρόλιθους τῆς τοιχοποιίας. Τά ἀνώφλια τῶν εἰσόδων τοῦ ναοῦ ἐξωτερικῶς εἶναι καμπύλα. Ἡ καμπύλη διαμόρφωση ὅμως δέν προχωρεῖ σέ ὅλο τό πάχος τοῦ τοίχου, παρά μόνον σέ βάθος λίγων ἑκατοστῶν. Τό μεγαλύτερο τμῆμα τοῦ πάχους τοῦ ἀνοίγματος γεφυρώνεται πρός τά μέσα μέ εὐθύγραμμο ἀνῶφλι ἀπό ὁριζόντια καδρονάκια.

Τά ἡμικυκλικά τόξα στά ἀνώφλια τῶν φωτιστικῶν θυρίδων τοῦ τρούλου δια-μορφώνονται σέ μονολιθικούς πωρολίθους, στό ἴδιο ἐπίπεδο μέ τήν ὑπόλοιπη τοιχοποιία.

Οἱ σταθμοί καί οἱ παραστάδες ὅλων τῶν ἀνοιγμάτων σχηματίζονται ἀπό τήν ἴδια τήν τοιχοποιία. Στό ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου στόν νάρθηκα ἡ τοξωτή διαμόρφωση προεξέχει λίγα ἑκατοστά ἀπό τό πρόσωπο τῆς τοιχοποιίας.

Τό γεῖσο τοῦ ναοῦ εἶναι κατασκευασμένο ἀπό ἁπλή προέχουσα σειρά λιθοπλακῶν, ἐνῶ τά γεῖσα τῆς κόγχης καί τοῦ τρούλου ἀπό πλίνθινη ὀδοντωτή ταινία μεταξύ δύο ἁπλῶν πλίνθινων ταινιῶν σέ ἐκφορική διάταξη.

Στόν ναό σώζεται ἕνας ἀριθμός ἐπιγραφῶν[9] οἱ ὁποῖες ἔχουν ὡς ἀκολούθως:

1η ἐπιγραφή: Βρίσκεται στό ὑπέρθυρο τῆς νότιας εἰσόδου τοῦ κυρίως ναοῦ. Εἶναι μεγαλογράμματη καί ἔχει ἕξι στίχους.

Μεταγραφή:

ΑΝΕΓΕΡΘΗ Κ(ΑΙ) ΑΝΕΣΤΟΡΙΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΗΟς Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕ-ΠΤΟΣ ΝΑΌς, ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΕΙΣ / ΠΑΤΡΟς ΗΜΩΝ ΑΘΑΝΑΣΊΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΊΑΣ ΑΡΧΕΙΕΡΑ/ΤΕΥΟΝΤΟς ΤΟΥ ΘΕΟ-ΦΗΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΌΠΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΑΝΑΝΙ/- - Κ(ΑΙ) ΕΦΗΜΕΡΕΥΟΝΤΟς ΔΗΜΙΤΡΙΟΥ ΙΕΡῈΟς Κ(ΑΙ) ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, ΙῈΡΕΟς / ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕ, Κ(ΑΙ) ΕΠΙΣΤΑΤΈ, ΚΥΡΓΙΑΖΗ Κ(ΑΙ) ΣΤΑΘΗ ΕΠΗΤΡΟΠΕΥΟΝ, ΔΗΜΟ / 18 - - ΑΩΔ ΑΠΟ ΑΔΑΜ 7312.

(7312 – 5508) =1804 18 - - = 1804

Στήν κτητορική ἐπιγραφή, σχεδόν κατεστραμμένη σήμερα, ἀναφέρεται ἡ χρονολογία ἀνεγέρσεως 7312 (= 1804) καί μνημονεύεται τό ὄνομα τοῦ Ἐπισκόπου Γαρδικίου[10] Ἀνανία[11] ὅπου ἀνῆκε ὁ ναός, ἐπί τῶν ἡμερῶν τοῦ ὁποίου ἔγινε

9. Δ. Καλούσιος, «Τρικαλινά Σύμμεικτα» ΙΗ΄, *ὅ.π.*, 206-208.

10. Ἡ Ἐπισκοπή Γαρδικίου ἀναφέρεται ἤδη ἀπό τόν Θ΄ αἰώνα κατέχοντας τή 12η θέση στά περισσότερα ἀπό τά Τακτικά, στή Μητρόπολη Λαρίσης. Ἀφοῦ καταργήθηκε, ἐπανιδρύθηκε τό 1542 ἐπί Πατριάρχου Ἱερεμίου Α΄ (1522-1545) συνορευόμενη μέ τίς Ἐπισκοπές Τρίκκης καί Περιστερᾶς, ὑπαγόμενη στόν ἑκάστοτε Μητροπολίτη Λαρίσης. Μέ τόν θάνατο τοῦ Ἐπισκόπου της Γρηγορίου (1877-1884) παρέμεινε χηρεύουσα γιά λίγα χρόνια. Τό 1899 συγχωνεύθηκε κατά τό μεγαλύτερο μέρος της μέ τήν Μητρόπολη Τρίκκης καί Σταγῶν, βλ. Β. Ἀτέσης, Μητροπολίτης πρώην Λήμνου, «Ἐπισκοπικοί Κατάλογοι τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος ἀπ᾽ ἀρχῆς μέχρι σήμερον». Ἀνατύπωσις ἐκ τοῦ *Ἐκκλησιατικοῦ Φάρου*, ΝΣΤ΄ καί ΝΖ΄ (1974 καί 1975), 265. Γιά

ἡ ἀνέγερση καί ἡ ἱστόρησή του. Ἐπίσης, μνημονεύονται τά ὀνόματα τῶν ἱερέων Δημητρίου καί Κωνσταντίνου, τά ὀνόματα τῶν λαϊκῶν συνδρομητῶν καί ἐπιστατῶν Κυριαζῆ καί Στάθη καί τοῦ ἐπιτρόπου Δήμου.

τήν Ἐπισκοπή Γαρδικίου καί τόν χρονολογικό κατάλογο τῶν Ἐπισκόπων της βλ. Κ. Δυοβουνιώτης, «Συμβολαί εἰς τήν Ἐκκλησιαστικήν Ἱστορίαν τῆς Μητροπόλεως Λαρίσης», *Ἱερός Σύνδεσμος* περ. β΄, ΙΒ΄, φ. 279, 13 καί φ. 281, 14 (ἐν Ἀθήναις, 15.1.1917). Ν. Ἰ. Γιαννόπουλος, «Ἐπισκοπικοί Κατάλογοι Θεσσαλίας», *ΕΦΣ Παρνασσός*, 11 (1915), 175-176, ὁ ἴδιος, *Θεολογία*, 14 (1936) 140-142, Τ. Γριτσόπουλος «Γαρδικίου Ἐπισκοπή» *ΘΗΕ*, 4 (1964), στ. 232-233, Β. Ἀτέσης, *ὅ.π.*, σ. 265-267, Κ. Σπανός, «Τά Ὑπομνήματα Ἐκλογῆς τῶν Ἐπισκόπων τοῦ Γαρδικίου Ἀνθίμου (1674) καί Φιλοθέου (1686)» *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 25(1994), 155-160, Κ. Σπανός, «Τά Ὑπομνήματα ἐκλογῆς ἕξι Ἐπισκόπων τοῦ Γαρδικίου (1707-1860)» *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 26 (1994), 209-221.

11. Ὁ Ἐπίσκοπος Γαρδικίου Ἀνανίας Β΄ ἀνῆλθε στόν ἐπισκοπικό θρόνο τῆς Ἐπισκοπῆς Γαρδικίου περί τόν Αὔγουστο ἤ τό Φθινόπωρο τοῦ 1807, διαδεχόμενος τόν Παΐσιο τόν ἀπό Ραδοβισδίου, τό τέλος τῆς ἀρχιερατείας τοῦ ὁποίου δέν ἔχει προσδιοριστεῖ χρονικῶς ἀκόμη, βλ. Δ. Καλούσιος, *Ὁ Κώδικας τῆς Μητροπόλεως Λαρίσης ΕΒΕ 1472: 1647-1868*, Λάρισα 2009, 116, 119-120. Κ. Σπανός, «Τά Ὑπομνήματα Ἐκλογῆς ἕξι Ἐπισκόπων τοῦ Γαρδικίου (1707-1860)», *ὅ.π.*, σ. 213, σημ. 16. Ὁ ἀκριβής χρόνος τῆς ἐκλογῆς τοῦ Ἐπισκόπου Γαρδικίου Ἀνανία Β΄ δέν εἶναι γνωστός. Ὁ Τ. Γριτσόπουλος ἀναφέρει ὅτι ὁ Ἀνανίας Β΄ ἀνῆλθε στόν ἐπισκοπικό θρόνο τῆς Ἐπισκοπῆς Γαρδικίου μετά τόν Παΐσιο, Τ. Γριτσόπουλος, *ὅ.π.*, στ. 232. Λαμβανομένου ὑπ' ὄψιν τοῦ χρόνου ἀναλήψεως καθηκόντων τοῦ Μητροπολίτη Λαρίσης Γαβριήλ (Αὔγουστος 1807) ὁ ὁποῖος χειροτόνησε ἐπίσκοπο τόν Ἀνανία Β΄ (πού ὁπωσδήποτε ἔγινε μετά τήν ἀνάληψη τῶν καθηκόντων του), ἡ χειροτονία τοῦ Ἀνανία Β΄ τοποθετεῖται κατά προσέγγιση, στό διάστημα ἀπό τό τέλος Αὐγούστου ἕως τό Φθινόπωρο τοῦ 1807, βλ. Δ. Καλούσιος, *Κώδικας Μητροπόλεως Λαρίσης ΕΒΕ 1472*, φ. 70β. Ὁ Ἀνανίας στήν παραίτησή του στίς 17.6.1808 ἀναφέρει *εἰς τόν τιμήσαντά με καί ἐλεήσαντα σεβασμιώτατον γέροντα καί κυριάρχη ... ἅγιον Λαρίσσης κύριον Γαβριήλ...*, βλ. ὑπόμνημα παραιτήσεως Ἀνανία Β΄, Α. Καλούσιος, «Κώδικας Μητροπόλεως Λαρίσης», *ὅ.π.*, φ. 105β καί Κ. Σπανός, *ὅ.π.*, 216-217. Ἐπίσης, Κ. Δυοβουνιώτης, *ὅ.π.*, 281 (15.1.1917). Γιά τόν Ἀνανία Β΄, βλ. ἐπίσης Ν. Ἰ. Γιαννόπουλος, «Ἐπισκοπικοί κατάλογοι Θεσσαλίας», *Θεολογία*, 14 (1936), 141. Γιά τήν ἐκλογή καί τούς πιθανούς λόγους παραιτήσεως τοῦ Ἀνανία Β΄, βλ. ἐκτενέστερα Δ. Καλούσιος, «Τρικαλινά Σύμμεικτα» ΙΗ΄, *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 35(1999), 210. Τό ὄνομα τοῦ Ἐπισκόπου Γαρδικίου Ἀνανία Β΄ ἀναφέρεται, ἐκτός ἀπό τήν κτητορική ἐπιγραφή στό ἐξεταζόμενο μνημεῖο, ὡς *θεοφιλέστατος μουσικώτατος* τόν Αὔγουστο 1798, πού εἶναι ἡ ἀρχαιότερη μαρτυρία, στόν Κώδικα τῆς Μονῆς Ζάρκου, Δ. Καλούσιος, «Ὁ Κώδικας τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη, τοῦ Θεολόγου τοῦ Ζάρκου», *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 34(1998), 212, τό 1803 μέ τό ἐπίθετο *Μουσικώτατος* στόν κατάλογο συνδρομητῶν στό βιβλίο *Τῶν κωνικῶν τομῶν ἀναλυτική πραγματεία, 1803 (Ἡλιοῦ, συνδρομητές, σ. 44, ἀρ. 470)*, βλ. Κ. Οἰκονόμος ὁ ἐξ Οἰκονόμων, *Ἀλληλογραφία*, τόμ. Α΄ (1802-1817), Ἀθήνα 1989 (ἐπιμ. Κ. Λάππας - Ρόδη Σταμούλη) 293, στίς 1 Φεβρουαρίου 1808 ὡς *Ἅγιος Γαρδικίου* σέ ἐπιστολή τοῦ Ἰωαννικίου Ἐλασσῶνος, Κων/πολη, πρός Κωνσταντῖνο Οἰκονόμο, Τσαριτσάνη, βλ. Κ. Οἰκονόμος ὁ ἐξ Οἰκονόμων, *ὅ.π.*, 57, 58, 295, ὡς *Μουσικώτατος Ἅγιος Γαρδικίου*, σέ ἐπιστολή Γερμανοῦ Σπαρμιώτη καί Γρηγορίου Κωνσταντᾶ, Ἀμπελάκια, πρός Κωνσταντίνο Οἰκονόμο καί ἄγνωστο ἀποδέκτη, Τσαριτσάνη, βλ. Κ. Οἰκονόμος ὁ ἐξ Οἰκονόμων, *ὅ.π.*, σ. 55 καί τέλος χωρίς χρονολογία ὡς *Ἀνανίας Γαρδικίου* στήν 1η ἐνθύμηση σέ ἀκολουθία τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνα, Ἐνετίησιν 1764 βλ. Δ. Καλούσιος, «Τρικαλινά Σύμμεικτα» ΙΗ΄, *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 35 (1999), 216-217.

2η ἐπιγραφή: Βρίσκεται στό ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου στόν δυτικό τοῖχο τοῦ κυρίως ναοῦ. Εἶναι μεγαλογράμματη καί ἔχει τρεῖς στίχους (Εἰκ. 7).

Μεταγραφή:

ΑΠΌΣΤΟΛΟΙ ΕΚ ΠΕΡΆΤΩΝ CΥΝΑΘΡΟΙCΘΈΝΤΕς ΕΝΘΆΔΕ
ΓΕΘCΗΜΑΝΗ ΤΩ ΧΩΡΙΩ ΚΗ / ΕΥCΑΤΈ ΜΟΥ ΤΟ CΩ-
ΜΑ, Κ(ΑΊ) CΥ ΥΙΈ Κ(ΑΙ) ΘΕΈ ΜΟΥ ΠΑΡΑΛΑΒΈ ΜΟΥ
ΤΟ / ΠΝΕΥΜΑ : 1804 : ΑΩΔ - - - - - ΑΜ 7312
(7312 – 5508 = 1804)

3η ἐπιγραφή: Βρίσκεται στό ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου πρός τόν κυρίως ναό στόν ἀνατολικό τοῖχο τοῦ νάρθηκα ἀνάμεσα στό ἀνῶφλι καί τήν ὑπερκείμενη κόγχη. Εἶναι μικρογράμματη καί ἔχει τρεῖς στίχους.

Μεταγραφή:

Δεῦτε οἱ εὐλοΓιΜένοι τοῦ πατρός Μου κληρο/
νοΜΗΣΑΤΕ την ἡτοιΜασμένην ὑμῖν βασιλεῖ- - /
α᾽πό καταβολῆς κόσμου - - - - - - 1864 Μαρ(τίου): 13:

Ἡ χρονολογία 13 Μαρτίου 1864 μάλλον ἀφορᾶ τήν ἀνέγερση τοῦ νάρθηκα.

4η ἐπιγραφή: Ἡ ἐπιγραφή αὐτή προσγράφεται στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στό ἐρεισίνωτο τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου. Εἶναι μικρογράμματη, μέ τρεῖς στίχους.

Μεταγραφή:

1804. σήνδρομή / τοῦ κ(αί) επηστάτου / Εὐσταθίου

Ἐκτός ἀπό τήν χρονολογία 1804, μᾶς δίδεται ἡ πληροφορία τοῦ ὀνόματος τοῦ δωρητή Εὐσταθίου.

5η ἐπιγραφή: Πίσω ἀπό τήν προαναφερθεῖσα εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ στόν δεσποτικό θρόνο, προσγράφεται στά σανίδια της μεγαλογράμματη τετράστιχη ἐπιγραφή:

ΗΣΤΟΡΊΘΗ, ΟΥΤΟς, Ο ΘΊΟς, ΤΕΜΒΛΟς, ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΗς, ΠΑΤΡΌς, ΗΜΩΝ, ΑΘΑΝΑCΊΟΥ ΑΡΧΗ/
ΕΠΗCΚΌΠΟΥ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΊΑς, ΑΡΧΊΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟς, ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΆΤΟΥ ΕΠΗCΚΌΠΟΥ /
ΚΥΡΊΟΥ, ΚΕΙΡ, ΙΕΡΟΝΊΜΟΥ, ΑΓΊΟΥ ΓΆΡΔΗΚΥΟΥ ΙΕΡΑΤΕΥΟΝ, ΠΑΝΑΓΙΌΤΗ, ΙΈΡΈΟς, CΙΝΔΡΟ/
ΜΗΤΟΥ, κ(αί) ΕΠΗΣΤΆΤΟΥ ΕΠΗΤΡΌΠΟΥ, ΚΟΣΤΑΎΚΗ, ΤΗς ΧΌΡΑς ΤΑΥΤΗς, ΕΠΗ ΈΤΟΥς, 1811, ἀπριλίου – 20

Ἡ ἐπιγραφή μᾶς πληροφορεῖ γιά τήν ἡμερομηνία 20 Ἀπριλίου 1811 κατασκευῆς τοῦ τέμπλου καί μᾶς δίνει ἀκόμη τό ὄνομα τοῦ Ἐπισκόπου Γαρδικίου

Ἱερωνύμου[12] καί τά ὀνόματα τοῦ Ἱερέως Παναγιώτη καί τοῦ Ἐπιτρόπου Κωστάκη. Ἡ ἡμερομηνία 20 Ἀπριλίου 1811 σηματοδοτεῖ μάλλον τή μεταφορά τοῦ τέμπλου καί τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου ἀπό τούς κατοίκους τοῦ χωριοῦ στόν ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στό Πετρωτό ἀπό τόν ναό τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς Παλαιογαρδικίου, (βλ. δακτυλογραφημένο σημείωμα Γ. Ἀλατᾶ, ἀπό προφορικές μαρτυρίες ἡλικιωμένων κατοίκων).

Τό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ εἶναι κατάγραφο ἀπό τοιχογραφίες πού φιλοτεχνήθηκαν, συμφώνως πρός τίς ἐπιγραφές, τοῦ ναοῦ τό 1804 καί τοῦ νάρθηκα τό 1864. Τοιχογραφημένη ἀκόμη εἶναι καί ἡ νότια ὄψη τοῦ ναοῦ πρός τήν πλευρά τῆς στοᾶς. Στό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ ἡ τοιχογράφηση ἐπεκτείνεται ἀκόμη καί στίς παραστάδες θυρῶν καί παραθύρων (Εἰκ. 8, 9).

Στή μορφολογική διάπλαση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου συμβάλλει ἐπίσης καί ὁ χρυσωμένος ξυλόγλυπτος διάκοσμος, τό τέμπλο, ὁ ἄμβων καί ὁ δεσποτικός θρόνος (Εἰκ. 10, 11, 12, 13). Τό τέμπλο καταλαμβάνει ὅλο τό πλάτος τοῦ ναοῦ. Εἶναι εὐθύγραμμο σέ κάτοψη καί ἔχει τή μορφή τῆς τρίθυρης κιονοστοιχίας. Πατᾶ ἀπ' εὐθείας στό δάπεδο, χωρίς τήν παρεμβολή βάσεως καί ἔχει τριπλή καθ' ὕψος διάρθρωση. Οἱ δύο κατώτερες ζῶνες χωρίζονται μέσῳ ξυλόγλυπτων ὀρθοστατῶν σέ ἐννέα ἀνισοπλατῆ διάχωρα, τά τρία ἀπό τά ὁποῖα ἀντιστοιχοῦν στήν Ὡραία Πύλη καί τίς εἰσόδους στά παραβήματα. Οἱ ὀρθοστάτες στήν κάτω ζώνη ἔχουν ὀρθογωνική διατομή, ἐνῶ στή μέση ζώνη στενεύουν ἀποκτώντας διατομή κυκλική. Οἱ ἴδιοι ὀρθοστάτες ἀποτελοῦν καί τίς παραστάδες τῶν ἀνοιγμάτων. Στήν κατώτερη ζώνη βρίσκονται τά θωράκια ἀνάμεσα στούς ξυλόγλυπτους πεσσίσκους. Φέρουν στό κέντρο ἀκόσμητο κυκλικό πλαίσιο, γύρω ἀπό τό ὁποῖο ἀναπτύσσονται ξυλόγλυπτα φυτικά θέματα. Στή μέση ζώνη εἶναι τοποθετημένες οἱ ἔξι δεσποτικές εἰκόνες. Χωρίζονται μεταξύ τους μέ τούς κιονίσκους. Τά διάχωρα τῶν δεσποτικῶν εἰκόνων καί τῶν τριῶν εἰσόδων ἔχουν ἐπάνω

---

12. Ὁ Ἱερώνυμος διεδέχθη στόν ἐπισκοπικό θρόνο Γαρδικίου τόν Ἀνανία Β′ (Ν. Ἰ. Γιαννόπουλος, «Ἐπισκοπικοί Κατάλογοι Θεσσαλίας», *ὅ.π.*, 141). Ἡ περίοδος τῆς ἀρχιερατείας του τοποθετεῖται κατά τόν Τ. Γριτσόπουλο, *ὅ.π.*, στ. 233 *...παραιτηθέντος* (τοῦ Ἀνανία Β′), *ὁ Ἱερώνυμος ἀπό τοῦ 1808*. Κατά τόν Β. Ἀτέση, *ὅ.π.*, 267, *ἐποίμανε τήν ἐπισκοπήν Γαρδικίου ἀπό τό 1808 ἕως τό 1820.* Ἡ ἀρχιερατεία τοῦ Ἱερωνύμου ἄρχισε στίς 27.6.1808, βλ. Ὑπόμνημα ἐκλογῆς του (Καλούσιος, Κώδικας Μητροπόλεως Λαρίσης, *ὅ.π.*, φ. 106α, 120, Σπανός, Ὑπομνήματα Ἐκλογῆς, *ὅ.π.*, 217-219). Σέ ἐπιγραφή ὅμως σέ εἰκόνα τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Γριζάνου ἀναφέρεται τό ὄνομά του μέ ἡμερομηνία Φεβρουάριος 1822. Ἄρα τό πέρας τῆς ἀρχιερατείας του μετατίθεται μετά τήν ἡμερομηνία αὐτή (βλ. Κ. Σπανός, «Ἐπιγραφές καί Ἐνθυμήσεις τοῦ Γριζάνου (1710-1984)» *Θεσσαλικό Ἡμερολόγιο* 21 (1992), 152) μάλιστα δέ πρό τοῦ Σεπτεμβρίου 1827, ὁπότε ὁ Ἱερώνυμος ἀνῆλθε στόν ἐπισκοπικό θρόνο τὴς Ἐλασσῶνος. Πέθανε στίς 13 Νοεμβρίου 1830 καί ἐτάφη στήν Τσαριτσάνη (Γ. Βέλκος, *Ἡ Ἐπισκοπή Δομενίκου καί Ἐλασσῶνος*, Ἐλασσόνα 1980, 191 καί ὑποσημείωση 147 ὅπου δίδεται τό ὑπόμνημα τοῦ Ἐλασσόνος Ἱερωνύμου (πρώην Γαρδικίου) Σεπτ. 1827 καί Καλούσιος, Κώδικας Μητροπόλεως Λαρίσης, ὅ.π., 217-218). Τόν Ἱερώνυμο διεδέχθη ὁ Ἀμβρόσιος (Γριτσόπουλος, «Γαρδικίου Ἐπισκοπή» ὅ.π., σ. 233).

ἡμικυκλικές ἀπολήξεις, τά ἡμικύκλια τῶν ὁποίων πατοῦν στούς κιονίσκους. Τά τύμπανα τῶν ἀπολήξεων ὅπως καί ἡ κάτω πλαισίωση τῶν δεσποτικῶν εἰκόνων φέρουν ξυλόγλυπτο διάκοσμο. Ψηλότερα τρέχει ζώνη ὕψους λίγων ἑκατοστῶν μέ ὄρθια κατά παράθεση, ἐπαναλαμβανόμενα φυτικά μοτίβα. Τό σύνολο ἐπιστέφεται ἀπό θριγκό, ἀποτελούμενο ἀπό τρεῖς ἐπάλληλες ζῶνες πού γέρνουν πρός τόν κυρίως ναό. Ἡ πρώτη ἀπό κάτω ζώνη εἶναι κοιλόκυρτη καί στήν ἐπιφάνειά της ἀναπτύσσεται τό θέμα τῆς ἀμπέλου. Ἡ δεύτερη ζώνη περιλαμβάνει δεκαεννέα εἰκονίδια ἀπό τό Ἀνεπτυγμένο Δωδεκάορτο. Οἱ κιονίσκοι πού διαχωρίζουν τά εἰκονίδια καταλήγουν ἐπάνω σέ τοξύλλια. Τά τύμπανα κάτω ἀπό τά τοξύλλια κοσμοῦνται μέ ἀνάγλυφες μορφές πού παριστάνουν δίπτερα ὄντα κατά κεφαλήν. Στήν τρίτη ζώνη ἀναπτύσσεται τό θέμα τῶν δρακόντων μέ φωλιδωτά σώματα. Οἱ ἑλισσόμενες οὐρές των ἀπολήγουν στό κέντρο τῆς συνθέσεως σέ κεφάλια φιδιῶν, ἐπάνω στά ὁποῖα πατοῦν δύο ὁλόσωμες ἀνδρικές μορφές πού ἀνακρατοῦν θυρεό. Φοροῦν ὑψηλά ὑποδήματα καί κοντούς χιτῶνες πού κου-μπώνουν στό κέντρο τοῦ κορμοῦ μέ ἕξι καί ἑπτά ἀντιστοίχως μεγάλα, κυκλικοῦ σχήματος κουμπιά. Στίς ράχες τῶν δρακόντων στηρίζονται τά λυπηρά. Ἑκατέρωθεν αὐτῶν, δύο πτηνά πού ἵστανται κατά μέτωπον μέ ἀνοικτές πτέρυγες, πατοῦν στά κεφάλια τῶν δρακόντων. Ἡ σύνθεση ὁλοκληρώνεται μέ τόν ξυλόγλυπτο σταυρό στό κέντρο, ὁ ὁποῖος φέρει περίτεχνο ξυλόγλυπτο διάκοσμο. Τό βημόθυρο τοῦ τέμπλου δέν σώζεται. Ὁ διάκοσμος τοῦ τέμπλου εἶναι φιλοτεχνημένος μέ διάτρητη τεχνική, μέ ἀφαίρεση τοῦ βάθους σέ πολλά σημεῖα. Περιλαμβάνει φυλλοφόρους κλάδους μέ ἄνθη καί καρπούς, ἀνάμεσα στούς ὁποίους ἐμπλέκονται πτηνά, λιονταράκια καί ἄγγελοι. Στά τύμπανα ἐπάνω ἀπό τίς δεσποτικές εἰκόνες καί τήν Ὡραία Πύλη ὑπάρχουν διάφορα θέματα, ὅπως ὁ Μυστικός Δεῖπνος σέ συνεπτυγμένη μορφή, ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου, ἄγγελοι, δικέφαλοι ἀετοί, ἑξαπτέρυγα κ.λπ. Τό τέμπλο, ὅπως ἀναφέρεται καί στήν ὑπ᾽ ἀριθ. 5 ἐπιγραφή, εἶναι ἔργο τοῦ 1811. Στίς δεσποτικές εἰκόνες, πλήν τῶν καθιερωμένων, τῆς Παναγίας, τοῦ Χριστοῦ, τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου καί τοῦ τιμώμενου στόν ναό Ἁγίου Ἀθανασίου, συμπεριλαμβάνονται δύο ἀκόμη εἰκόνες, ἡ πρώτη βορείως τῆς εἰσόδου στήν πρόθεση μέ τούς Ἁγίους Χαράλαμπο καί Βησσάριο καί ἡ δεύτερη νοτίως τῆς εἰσόδου στό διακονικό μέ τόν ἅγιο Νικόλαο Μύρων.

Ὁ ἄμβωνας φέρει καί αὐτός πλούσιο ξυλόγλυπτο διάκοσμο. Τό κάτω μέρος, σχήματος ἀνεστραμμένης πυραμίδας, εἶναι διάτρητο καί στήν τριγωνική κάτω ἀπόληξη παριστάνεται ἀνθρώπινη κεφαλή. Στόν ξυλόγλυπτο διάκοσμο τοῦ ἄμβωνα περιλαμβάνονται κλαδιά μέ φύλλα, ἄνθη καί καρπούς, ζῶα, πτηνά, ἄγγελοι κ.λπ. Ὁ δεσποτικός θρόνος ἐπιστέφεται μέ περίτεχνο ξυλόγλυπτο τρουλλίσκο. Τά διακοσμητικά θέματά του εἶναι κλαδιά μέ φύλλα καί ἄνθη στά ὁποῖα ἐμπλέκονται πτηνά, κεφαλές ἀγγέλων κ.λπ. Τό προσκυνητάρι φέρει τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου καί στόν ξυλόγλυπτο διάκοσμό του περιλαμβάνονται φυτικά κοσμήματα, ἄγγελοι, περιστέρια κ.λπ.

Στό νοτιοανατολικό ἄκρο τῆς αὐλῆς ὑψώνεται πέτρινο κωδωνοστάσιο μέ τετράρριχτη κεραμοσκεπῆ στέγη, ἔργο τοῦ 1912-1913.

Ἡ διάθεση γιά μορφολογικές ἀναζητήσεις στόν ναό εἶναι ἔντονη ἐσωτερικῶς καί ἐντοπίζεται στήν πολυπλοκότητα τῆς θολοδομίας, στούς κίονες, στά τόξα καί τά ὑφαψίδιά τους, στούς θόλους, στόν τοιχογραφικό καί στόν ξυλόγλυπτο διάκοσμο, ἐξωτερικῶς ὅμως εἶναι ἐλάχιστη καί βρίσκεται στήν προσπάθεια κλιμακώσεως τῶν στεγῶν, στήν ὀργανική ἀνάδυση τοῦ τρούλλου ἀπό τή στέγη μέσῳ τοῦ ὑποτυπώδους βάθρου, στά πολυγωνικά γεῖσα, στήν πεσσοστήρικτη στοά στή νότια πλευρά πού συμβάλλει στήν ἐλάφρυνση τοῦ συνόλου, στό γεῖσο τοῦ τρούλλου καί τῆς κόγχης ἀπό πλίνθινη ὀδοντωτή ταινία, στά σταυρόσχημα παράθυρα πού σχηματίζονται ἀπό εὐμεγέθεις πωρολίθους καί στά γύψινα πλαίσια καί διαφράγματα κάποιων φωτιστικῶν ἀνοιγμάτων. (Εἰκ. 14, 15, 16).

Μορφολογικό ἐνδιαφέρον προσδίδει στό μνημεῖο ἡ στέγαση τῆς βόρειας καί τῆς νότιας κεραίας τοῦ σταυροῦ μέ τήν διαφοροποίησή τους ἀπό τήν ὑπόλοιπη στέγη, ἡ ὁποία μετριάζει τήν ἐντύπωση τῆς βαρύτητας. Οἱ ἐγκάρσιες κεραῖες τονίζονται μέ τίς ἀνεξάρτητες δίρριχτες στέγες καί μέ τά ὑπερυψωμένα πολυγωνικά ἀετώματα στίς μακρές ὄψεις, πού ἐξωτερικεύουν ἐν μέρει τόν δομικό χαρακτήρα τοῦ κτιρίου. Ὁ ναός στήν οὐσία ἔχει σήμερα τρεῖς ὄψεις, ἐφ᾽ ὅσον ἡ δυτική καλύπτεται κατά τό μεγαλύτερο μέρος της ἀπό τόν μεταγενέστερο νάρθηκα. Τό ἐνδιαφέρον συγκεντρώνεται κυρίως στή νότια καί ἀνατολική πλευρά, καθώς καί σέ διακεκριμένα σημεῖα, ὅπως εἶναι ὁ τροῦλος, τά γεῖσα, οἱ φεγγίτες. Αὐτό ἀποτελεῖ κανόνα στή μορφολογία τῶν ναῶν τῆς Τουρκοκρατίας, διότι ἡ μέν ἀνατολική ὄψη ἔχει ἰδιαίτερη, συμβολική σημασία, ἡ δέ νότια εἶναι στόν συγκεκριμένο ναό ἡ ὄψη ἀπό τήν ὁποία γίνται ἡ πρόσβαση.

Γενικῶς ἰσχύει ὁ κανόνας τῶν ναῶν τῆς Τουρκοκρατίας τῶν χαμηλῶν ἀναλογιῶν, τοῦ μικροῦ ὕψους καί τῆς ἀδιαφορίας γιά μορφολογική διάπλαση στό ἐξωτερικό, κυρίως γιά διακριτική ἐμφάνιση. Ὁ ναός χαρακτηρίζεται ἀπό λιτότητα στή διάπλαση τῶν ἐπί μέρους τμημάτων. Τά μορφολογικά στοιχεῖα στά ἀνοίγματα εἶναι ἁπλά. Τό ὀκταγωνικό τύμπανο τοῦ τρούλου εἶναι τελείως ἀδιάρθρωτο. Ἡ δυτική ὄψη, ἐσωτερική σήμερα μέ τήν προσθήκη τοῦ νάρθηκα, ποικίλλεται μέ τή γνωστή ἁψιδωτή βάθυνση ἐπάνω ἀπό τή θύρα εἰσόδου. Στό ὕψος τῆς ποδιᾶς τῆς κόγχης (πρεβάζι) ὑπάρχει μία λεπτομέρεια ὑποτυπώδους πέτρινου κοσμήτη.

Στόν βασικό ὀρθογώνιο παραλληλεπίπεδο ὄγκο τοῦ κτιρίου τό ὁριζόντιο γεῖσο κάμπτεται στίς μακρές πλευρές, σχηματίζοντας ἐξάρσεις στίς ἐγκάρσιες κεραῖες καί στίς στενές πλευρές, παρακολουθώντας τίς τρίπλευρες ἀπολήξεις τῶν στεγῶν τους. Τά σταυρόσχημα παράθυρα μέ τά πολύχρωμα ὑαλοστάσια ἐντάσσονται σέ ἕνα σύνθετο γεωμετρικό σχῆμα πού διαμορφώνεται ἀπό λαξευτούς πωρολίθους. Ὁ τροῦλος, πού εἶναι κατ᾽ ἐξοχήν βυζαντινή μορφή καί κορυφαῖο στοιχεῖο στή σύνθεση, ἐδῶ διατηρεῖται μόνον ὡς σύμβολο μέ τό χαμηλό του τύμ-

πανο καί τήν ἔλλειψη πλαστικῆς διάρθρωσης στίς ὄψεις του. Ἡ στοά πού ἀποτελεῖ ἡμιυπαίθριο χῶρο καί εἶναι μακρινή ἀνάμνηση τῶν βυζαντινῶν τοξωτῶν στοῶν, ἐδῶ γίνεται χαμηλή καί στερεῖται τόξων[13]. Ἐνῶ ἕως τίς ἀρχές τοῦ ΙΖ′ αἰώνα οἱ ναοί διατηροῦν πολλά ἀπό τά μορφολογικά χαρακτηριστικά τῶν βυζαντινῶν προτύπων καί διακρίνονται γιά τίς ἁρμονικές ἀναλογίες τους, ἀπό τά μέσα τοῦ ΙΖ′ αἰώνα καί ἐντεῦθεν κατασκευάζονται μέ βαρειές ἀναλογίες καί ἁπλουστευμένο σύστημα ἐπικαλύψεως τῶν θόλων, περιλαμβάνοντας κάτω ἀπό τήν ἑνιαία στέγη τά γωνιαῖα διαμερίσματα καί τά παραβήματα, τήν ἀνατολική καί δυτική κεραῖες τοῦ σταυροῦ, συχνά δέ καί τίς βόρεια καί νότια. Πρόκειται γιά βαθμιαία ἐξασθένηση τῆς ἐπιβολῆς τῶν μορφολογικῶν στοιχείων πού προέρχονται ἀπό τά βυζαντινά πρότυπα. Στόν ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στό Πετρωτό ἀπουσιάζουν ἐκεῖνα τά στοιχεῖα πού θά μαρτυροῦσαν προσπάθεια γιά μορφολογική διάπλαση. Οἱ ὑπάρχουσες μορφολογικές λύσεις εἶναι ἁπλουστευμένες καί ἀπέχουν πολύ ἀπό ἐκεῖνες τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἡ ἐμμονή στήν παράδοση εἶναι ἔντονη, ἀλλά ἐξ ἴσου φανερή εἶναι καί ἡ ἀδυναμία διατηρήσεως τῶν βυζαντινῶν προτύπων. Οἱ βυζαντινές μορφές ἐδῶ εἶναι ἀλλοιωμένες λόγῳ τεχνικῆς ἀνεπάρκειας τοῦ συνεργείου.

Ἡ ποιότητα τῆς τυπολογίας τοῦ ναοῦ δέν συμβαδίζει μέ τήν ποιότητα τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μορφῶν. Παρατηρώντας τό σχέδιο τῆς κατόψεως διαπιστώνουμε ὅτι ὑπάρχουν μέν ξεχωριστά διαμερίσματα γιά τά παραβήματα ἔξω ἀπό τό βασικό σταυρικό τετράγωνο, ἀλλά οἱ κατά μῆκος θόλοι πού τά καλύπτουν εἶναι ἰσοϋψεῖς καί συνέχεια τῶν κατά μῆκος θόλων πού καλύπτουν τά ἀνατολικά γωνιαῖα διαμερίσματα τοῦ σταυρικοῦ τετραγώνου. Τά γωνιαῖα διαμερίσματα εἶναι ὀρθογώνια μέ ἀναλογία πλευρῶν 3.20/2.40 = 1.33, ἡ ὁποία κατά τήν ὄψιμη Τουρκοκρατία ὁδηγεῖ στήν κάλυψη μέ ἡμικυλίνδρους ἐφ᾽ ὅσον ἔχουν ἐγκαταλειφθεῖ τά ὑπερυψωμένα βυζαντινά σταυροθόλια. Ἡ τεχνική ἀνεπάρκεια πλέον ὁδηγεῖ στήν ἀλλοίωση τῶν βυζαντινῶν ἀρχιτεκτονικῶν μορφῶν.

Διαχωριστικοί τοῖχοι μεταξύ τῶν παραβημάτων καί τοῦ κυρίως Ἱεροῦ Βήματος δέν ὑπάρχουν. Ἔχουμε δηλαδή νά κάνουμε μέ ἁπλοποιημένη ἀνάμνηση τῶν παλαιῶν προτύπων μέ διατήρηση τῶν βασικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ ἡμισύνθετου σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου τύπου[14]. Ἡ τυπολογική κατάταξη ἐν προ-

---

13. Χ. Μπούρας, Ζητήματα Ἐκκλησιαστικῆς Ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ 18ου αἰῶνος, *Ἐκκλησίες στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση* 7, Ἀθήνα 2013, 141.

14. Κατά τά γνωστά στήν παραλλαγή αὐτή τό σταυρικό τετράγωνο ἐπεκτεινόμενο πρός τά ἀνατολικά εἰσδύει στό ὀρθογώνιο τοῦ Ἱεροῦ, καταλαμβάνοντας τμῆμα τῶν διαμερισμάτων μπροστά ἀπό τίς κόγχες. Οἱ θόλοι τοῦ Ἱεροῦ προεκτείνονται καί καλύπτουν καί τά ἀνατολικά γωνιαῖα διαμερίσματα, ἐνῶ οἱ διαχωριστικοί τοῖχοι στό Ἱερό δέν φέρουν πάντοτε θύρες (Ἀ. Ὀρλάνδος, «Ἡ Ἁγία Τριάς Κριεζώτη», *ΑΒΜΕ* Ε′ (1939-1940), 8-9).

κειμένῳ γίνεται μέ βάση τή διάρθρωση τῆς κατόψεως καί τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου. Ὁ τύπος τοῦ ἡμισύνθετου τετρακιόνιου σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου ὁ ὁποῖος ἀπαντᾶ συχνά κατά τήν μεσοβυζαντινή ἐποχή κυρίως στήν νότια Ἑλλάδα στό καθολικό τῆς Μονῆς Καισαριανῆς[15], στήν Παναγία Γοργοεπήκοο Ἀθηνῶν[16], στόν Ἅγιο Ἰωάννη Κερίων Μάνης[17], στόν Ἅγιο Ταξιάρχη Χαρούδας Μάνης[18] καί στό Ἀνδρομονάστηρο Μεσσηνίας[19] (στούς ὁποίους τό τμῆμα τοῦ Ἱεροῦ πρό τῶν κογχῶν εἶναι τόσο μικρό ὥστε οἱ διαχωριστικοί τοῖχοι ἔχουν μικρό μῆκος καί δέν χωράει θύρα ἐπικοινωνίας), σπανίζει ὅμως κατά τήν ἐποχή τῆς Τουρκοκρατίας, καθιστᾶ τόν ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στό Πετρωτό Τρικάλων (1804), τό δεύτερο χρονολογικά ἀπό τά τρία, γνωστά ἕως σήμερα, παραδείγματα κατά τά μεταβυζαντινά χρόνια, μέ πρῶτο τόν ναό τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στή Χρύσαφα Λακωνίας (α′ τετάρτου τοῦ ΙΖ′ αἰώνα)[20] καί τρίτο τό καθολικό τῆς μονῆς Παλαιοπαναγιᾶς στήν Κυνουρία (1812)[21]. Ὁ Ἅγιος Δημήτριος στή Χρύσαφα συνδυάζει μεσοβυζαντινά χαρακτηριστικά, ὅπως ἡ ὑποχώρηση τῶν τυμπάνων στά πέρατα τῆς ἐγκάρσιας κεραίας, ἡ σαφής διαγραφή τῶν κεραιῶν στίς ὄψεις καί οἱ τρίπλευρες ἀψίδες, τά τέσσερα γωνιαῖα διαμερίσματα στεγαζόμενα χαμηλότερα ἀπό τίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ, πλήρως ἀνεπτυγμένη ἡ κάλυψη τῶν λοφίων μέ νεωτερικά στοιχεῖα ὅπως ὁ ἰδιαίτερος τονισμός τοῦ κατά μῆκος ἄξονα[22]. Ἐπίσης, ἔχει ἀναλογία κεντρικοῦ μεταξονίου πρός τά πλάγια 2.11/1, ὕψος τρούλου 8.50 μ., διάμετρο τρούλου 2.60 μ., χαρακτηριστικά πού δικαιολογοῦνται λόγῳ πρωιμότητας τοῦ μνημείου. Τό καθολικό τῆς μονῆς Παλαιοπαναγιᾶς στήν Κυνουρία μιμεῖται ἀρκετά ἐπιτυχῶς μεσοβυζαντινό ναό[23] μέ τήν σαφῆ διαγραφή τῶν κεραιῶν στή στέγη, τίς τρίπλευρες ἀψίδες, τήν πλήρως ἀνεπτυγμένη κάλυψη τῶν λοφίων, τήν ἀναλογία τοῦ κεντρικοῦ μεταξονίου πρός τά πλάγια 2/1, ὕψος τρούλου 10.00 μ. καί διάμετρο τρούλου 2.80 μ. Ἐδῶ τά γωνιαῖα διαμερίσματα δέν διαφοροποιοῦνται διότι καλύπτονται ὑπό τήν ἑνιαία δίρ-

---

15. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Μνημεῖα τῆς πεδιάδος τῶν Ἀθηνῶν», *ΕΜΜΕ* 3 (1933), 161 εἰκ. 215, ὁ ἴδιος, «Ἡ Ἁγία Τριάς Κριεζώτη», *ὅ.π.*, 7 εἰκ. 8, Ν. Γκιολές, *Βυζαντινή Ναοδομία (600-1204)*, Ἀθήνα 1987, 144 εἰκ. 72.

16. Ἀ. Ξυγγόπουλος, "Μνημεῖα τῶν Βυζαντινῶν Ἀθηνῶν", *ΕΜΜΕ* 2 (1929), 71 εἰκ. 59, Ν. Γκιολές, ὅ.π., 145 εἰκ. 73.

17. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Ἡ Ἁγία Τριάς Κριεζώτη», *ὅ.π.*, 9.

18. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Ἡ Ἁγία Τριάς Κριεζώτη», *ὅ.π.* 9., Ν. Γκιολές, *ὅ.π.* 142, εἰκ. 71.

19. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Ἡ Ἁγία Τριάς Κριεζώτη», *ὅ.π.* 9.

20. Μ. Χρυσουλάκη-Σπανοῦ, Μ. Καρυώτου, «Ὁ Ναός τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στή Χρύσαφα Λακωνίας», *Ἐκκλησίες στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση*, 2 (1982), 287-298.

21. Ἰ. Στουφῆ-Πουλημένου, «Τό Καθολικό τῆς μονῆς Παλαιοπαναγιᾶς στήν Κυνουαρία», *Ἐκκλησίες στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση*, 6 (2002), 193-204.

22. Β. Μεσσῆς, *ὅ.π.*, 209.

23. Β. Μεσσῆς, *ὅ.π.*, 214.

ριχτη στέγη, πράγμα πού ἰσχύει καί γιά τόν περίπου σύγχρονο ναό τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στό Πετρωτό[24]. Στό ἐξεταζόμενο μνημεῖο ἡ ἀναλογία τοῦ κεντρικοῦ μεταξονίου πρός τά πλάγια εἶναι 1.43/1, μικρή σέ σχέση μέ τούς ἄλλους δύο ναούς, τό ὕψος τοῦ τρούλου ἀπό τό δάπεδο 7.60 μ., πολύ χαμηλό, καί ἡ διάμετρος 2.15 μ., πολύ μικρή[25]. Ἐδῶ οἱ κίονες ἀπέχουν ἀρκετά ἀπό τούς πλάγιους τοίχους καί ὁ λόγος εἶναι ἡ πρόθεση γιά στήριξη τρούλου μικρῆς διαμέτρου. Σέ ὅλους τούς σταυροειδεῖς ἐγγεγραμμένους ναούς στόν νομό Τρικάλων τοῦ ΙΘ′ αἰώνα τό εὖρος τοῦ κεντρικοῦ κλίτους περιορίζεται κατά πολύ[26]. Αὐτό κατά τήν ἄποψή μας εἶναι κατασκευαστική ἀδυναμία πού ὀφείλεται στήν προσπάθεια προσαρμογῆς τοῦ τύπου στά νέα δεδομένα καί τή σταδιακή ἀπομάκρυνση ἀπό τίς βυζαντινές ἀφετηρίες, ὄχι ὅμως, ὅπως ἔχει ὑποστηριχθεῖ σέ υἱοθέτηση στοιχείων ἀπό τίς τρίκλιτες βασιλικές καί σέ συγχώνευση τοῦ σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου μέ τήν τρίκλιτη βασιλική[27].

Ὅσον ἀφορᾶ στή διαφοροποίηση τοῦ εἴδους τῶν θόλων καλύψεως τῶν τεσσάρων γωνιαίων διαμερισμάτων οἱ ὁποῖοι ξεκινοῦν ὡς τμήματα ἡμικυλίνδρων καί στήν ἀπόληξή τους πρός τίς ἐγκάρσιες κεραῖες τοῦ σταυροῦ μετατρέπονται σέ μοναστηριακούς θόλους[28], εἶναι μία ἀσυνήθης κατασκευαστική καί τυπολογική λεπτομέρεια, ἡ ὁποία παρατηρεῖται καί στό καθολικό τῆς μονῆς Ἁγίας Τριάδας στή Δέση Τρικάλων[29]. Θεωροῦμε ὅτι πρόκειται γιά αὐτοσχεδιασμό

24. Ἡ προέκταση τῶν δίρριχτων στεγῶν τῆς ἀνατολικῆς καί δυτικῆς κεραίας ὥστε νά καλύπτουν καί τά γωνιαῖα διαμερίσματα καί τά παραβήματα εἶναι ἁπλοποίηση πού χαρακτηρίζει τούς ναούς τῆς ὄψιμης Τουρκοκρατίας. Ἀνάλογα παραδείγματα στόν νομό Τρικάλων ἀποτελοῦν οἱ ναοί τῶν Ἁγίων Κωνσταντίνου καί Ἑλένης στό Μεγάλο Κεφαλόβρυσο (1809), τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στό Γλίνο (1818), τοῦ Ἁγίου Νικολάου στόν Ἅγιο Νικόλαο (Καμνάι) (1853), τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου στό Γοργογύρι (1857), τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στό Μεγαλοχῶρι (1868, 1869), τοῦ Ἁγίου Νικολάου στόν Πλάτανο (1800) ὅπου ἡ στέγη καλύπτει καί τίς ἐγκάρσιες κεραῖες, τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Φήκη (1805), τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Βασιλική (1818), τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Ἀρδάνι (1819), τοῦ Ἁγίου Νικολάου στήν Πύλη (1860), τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στό Ἑλληνόκαστρο (1898), τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στό Ριζαριό (1810), τοῦ Ἁγίου Νικολάου στούς Σιαμάδες (1807) καί τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στή Λογκαδιά (Κόρμποβο) (1809) (Ὅλα τά παραπάνω προέρχονται ἀπό τό προσωπικό ἀρχεῖο τῆς γράφουσας).

25. Γιά μικρούς τρούλους βλ. Ἀ. Πασαλῆ, «Ἡ Ἁγία Παρασκευή στό Νεραϊδοχῶρι Τρικάλων», *Ἐκκλησίες στήν Ἑλλάδα μετά τήν Ἅλωση*, 5(1998) 193 καί σημ. 13.

26. Βλ. παραπάνω, σημ. 24.

27. Β. Μεσσῆς, *ὅ.π.*, 215.

28. Γιά τή χρήση μοναστηριακῶν θόλων στήν κάλυψη τῶν γωνιαίων διαμερισμάτων βλ. Ἀ. Πασαλῆ, «Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος στό Ζάρκο Τρικάλων», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ′, Η′ (1998), 135 εἰκ. 2 καί 140-142, ὅπου καί σχετικά σχόλια.

29. Ἐδῶ οἱ ἡμικύλινδροι καλύψεως τῶν ἀνατολικῶν γωνιαίων διαμερισμάτων, στήν ἀπόληξή τους πρός τά ἀνατολικά, διαφοροποιοῦνται καί διαμορφώνονται ὡς μισές ἀσπίδες, Ἀ. Πασαλῆ, «Τό Καθολικό τῆς Μονῆς Ἁγίας Τριάδας στή Δέση Τρικάλων», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ′, ΚΕ′ (2004), 178 εἰκ. 2 καί 189

τῶν μαστόρων, χωρίς ἰδιαίτερες προθέσεις γιά δημιουργία νέου τύπου ἤ νέας μορφῆς.

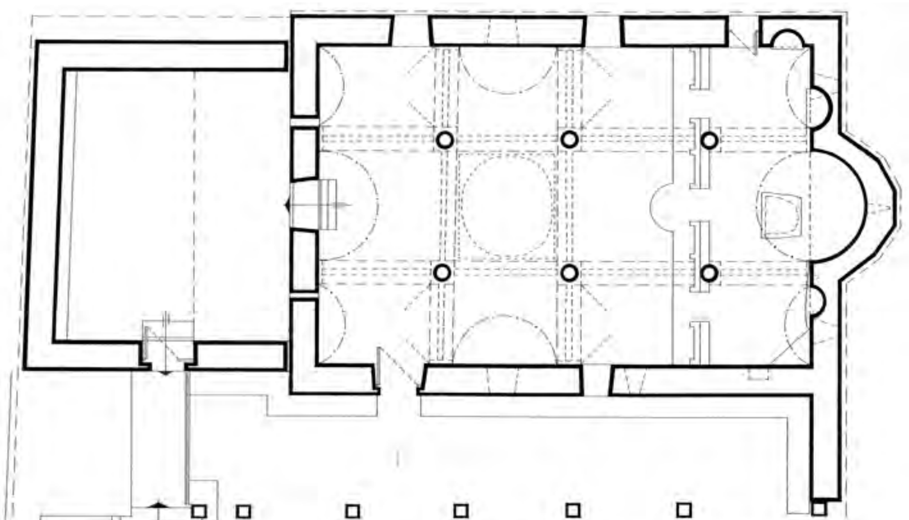
Τά μειωμένα ὕψη, ἡ σμίκρυνση τοῦ τρούλου, ἡ μείωση τοῦ φωτισμοῦ εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ ὄψιμου τῆς ἐποχῆς. Ταυτοχρόνως ὑπάρχει υἱοθέτηση στοιχείων ἀπό τήν κοσμική ἀρχιτεκτονική, ὅπως εἶναι τά εὐθύγραμμα ἀνώφλια παραθύρων, οἱ ἀποτμήσεις τῶν στεγῶν, ἡ χρήση πεσσοστήρικτης στοᾶς. Ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος ἀποτελεῖ ἕνα ἐνδιαφέρον δεῖγμα ἐπαρχιακοῦ τύπου σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου τύπου, ἕνα ἀπό τά πολλά πού ὑπάρχουν στά πεδινά τοῦ νομοῦ Τρικάλων κατά τήν ὄψιμη Τουρκοκρατία, ἡ ἐφαρμογή τοῦ ὁποίου ἀποδεικνύει:

Α. Τήν ἀναζήτηση-ἐπιβίωση βυζαντινῶν προτύπων (οἱ βυζαντινοί κατακευαστικοί τρόποι δέν ἔχουν λησμονηθεῖ, ἀλλά ἁπλοποιοῦνται καί ἀλλοιώνονται) καί τήν προσπάθεια συνδέσεως μέ τό παρελθόν.
Β. Τήν καλή σχετικῶς οἰκονομική κατάσταση τῶν κοινοτήτων.
Γ. Τίς σχετικές ἐλευθερίες πού παραχωροῦσαν οἱ Τοῦρκοι κατά τόν ΙΘ΄ αἰώνα.

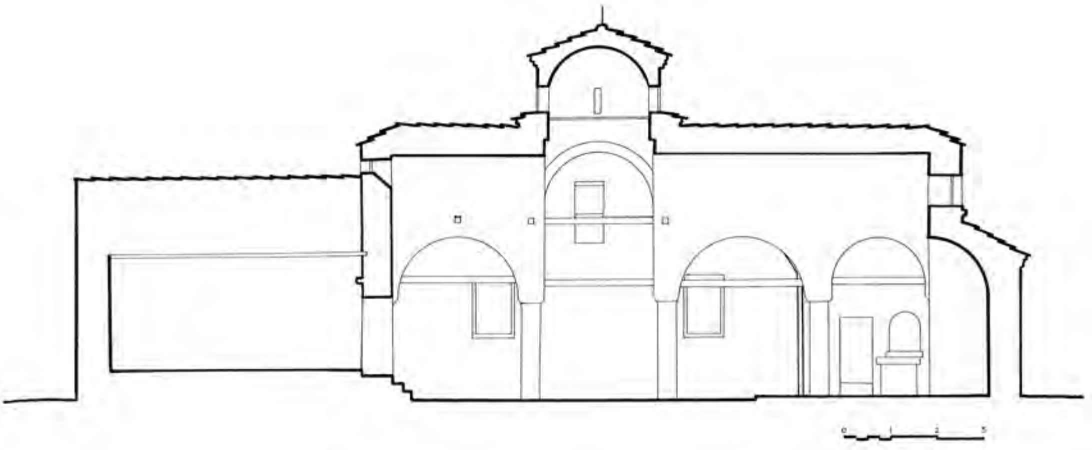
Ἀπό τόν τρόπο τῆς δομήσεως (ἀμελής, εὐτελής τοιχοποιία) φαίνεται καθαρά ἡ χαμηλή στάθμη τῆς τεχνολογίας. Δέν θά μποροῦσε ὅμως αὐτό νά ἀποδοθεῖ σέ ἀπειρία τοῦ συνεργείου, παρά σέ ἀδιαφορία γιά τίς λεπτομέρειες, ἐφ᾽ ὅσον ἀπό τήν ἄλλη πλευρά εἶναι φανερή ἡ ἐπιτυχής ἀντιμετώπιση τῆς ἀνεγέρσεως ἑνός δύσκολου οἰκοδομικοῦ ἔργου. Ἄλλωστε ἡ ἐποχή τῆς ὄψιμης Τουρκοκρατίας δέν χαρακτηρίζεται γιά τό ὑψηλό κατασκευαστικό ἐπίπεδο οὔτε γιά τίς προσεγμένες λεπτομέρειες. Ἔχουμε υἱοθέτηση στοιχείων, τύπων καί μορφῶν ἀπό τή βυζαντινή ἀρχιτεκτονική μέ ἁπλουστεύσεις καί ἀλλοιώσεις τῶν ἀρχικῶν προτύπων, χωρίς αὐτό νά σημαίνει κατάπτωση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἀλλά μᾶλλον ἀδιαφορία στήν ἀπόδοση παλαιῶν προτύπων καί ἐξασθένηση τῶν βυζαντινῶν τρόπων πού ὁδήγησε στή νόθεση τῶν μορφῶν καί στήν ἐφαρμογή ἄλλων ἁπλούστερων. Ἀναμφισβήτητα τό συνεργεῖο εἶχε καλές γνώσεις θολοδομίας. Οἱ ἀτέλειες, κάποιες κακοτεχνίες, ἡ ἀδιαφορία γιά λεπτομέρειες, ἡ εὐτελής ποιότητα λιθοδομῆς, τά παχέα κονιάματα, ἡ ἔλλειψη διακοσμητικῶν στοιχείων, μποροῦν νά ἀποδοθοῦν ὄχι σέ ἄγνοια ἤ ἀπειρία ἀλλά στήν ἑστίαση τοῦ ἐνδιαφέροντος κυρίως στήν τυπολογία τοῦ ναοῦ ἀπό σεβασμό στήν παράδοση, ἐνδεχομένως δέ καί σέ σπουδή γιά τήν ἀποπεράτωση τοῦ ἔργου.



Εἰκ. 1. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Νότια Ἄποψη.



Εἰκ. 2. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Κάτοψη.



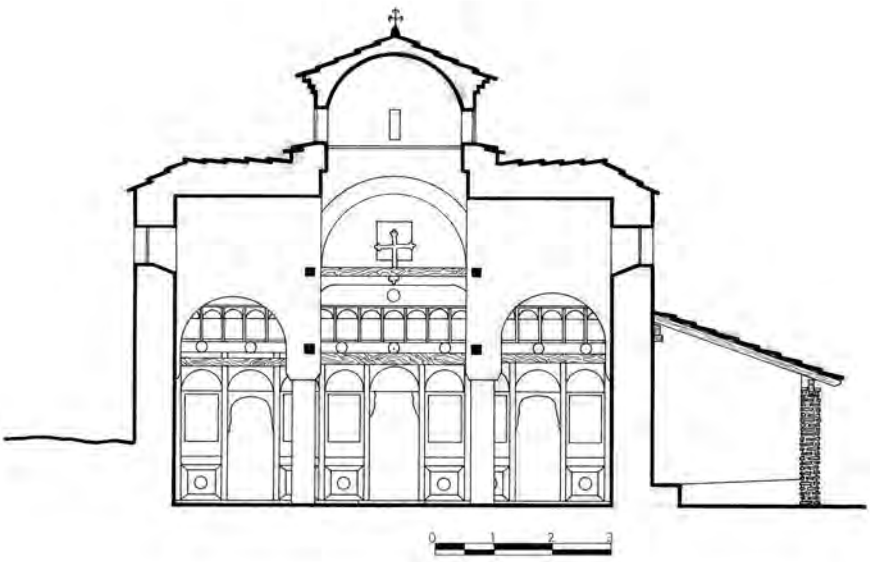
Εἰκ. 3. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Κατά μῆκος τομή.



Εἰκ. 4. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Ἀνατολική ὄψη.



Εἰκ. 5. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Βορειοδυτική ἄποψη.



Εἰκ. 6. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Κατά πλάτος τομή.



Εἰκ. 7. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Ἡ ὑπ' ἀριθ. 2 ἐπιγραφή.



Εἰκ. 8. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Ἡ Πλατυτέρα.



Εἰκ. 9.
Πετρωτό Τρικάλων.
Ναός Ἁγίου
Ἀθανασίου.
Τοιχογραφίες
στήν ὀροφή.



Εἰκ. 10. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Τό τέμπλο.



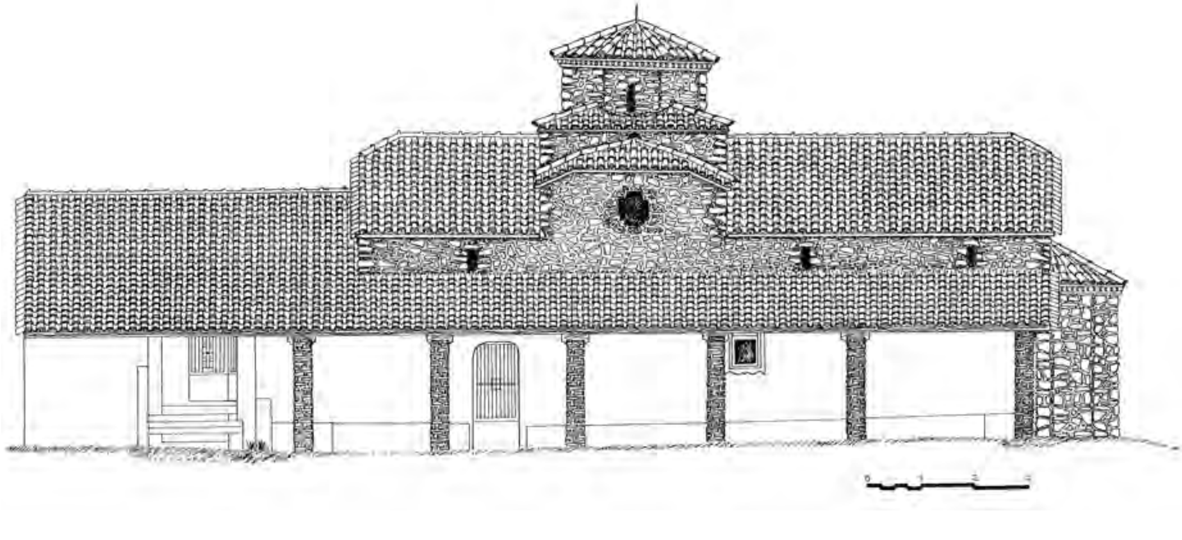
Εἰκ. 11.
Πετρωτό Τρικάλων.
Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου.
Ὁ ἄμβων.



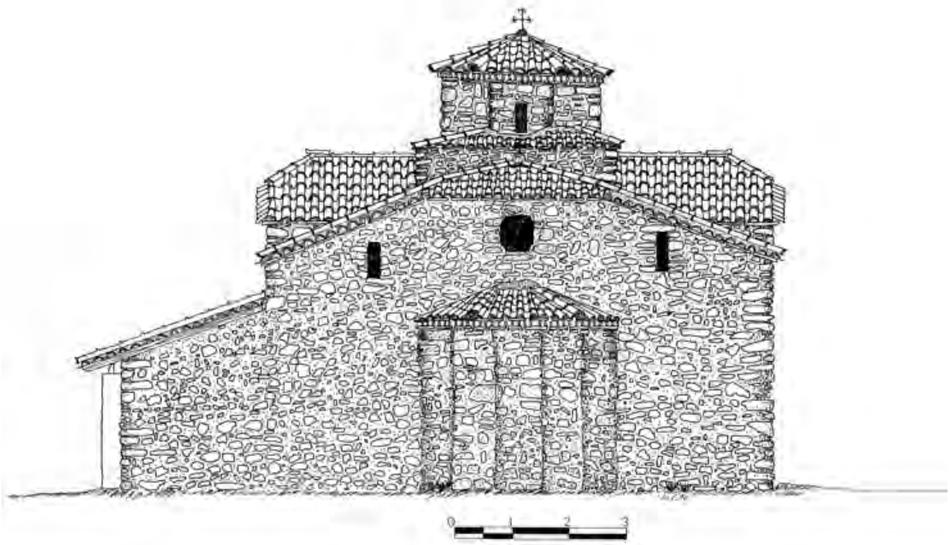
Εἰκ. 12.
Πετρωτό Τρικάλων.
Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου.
Ὁ δεσποτικός θρόνος.



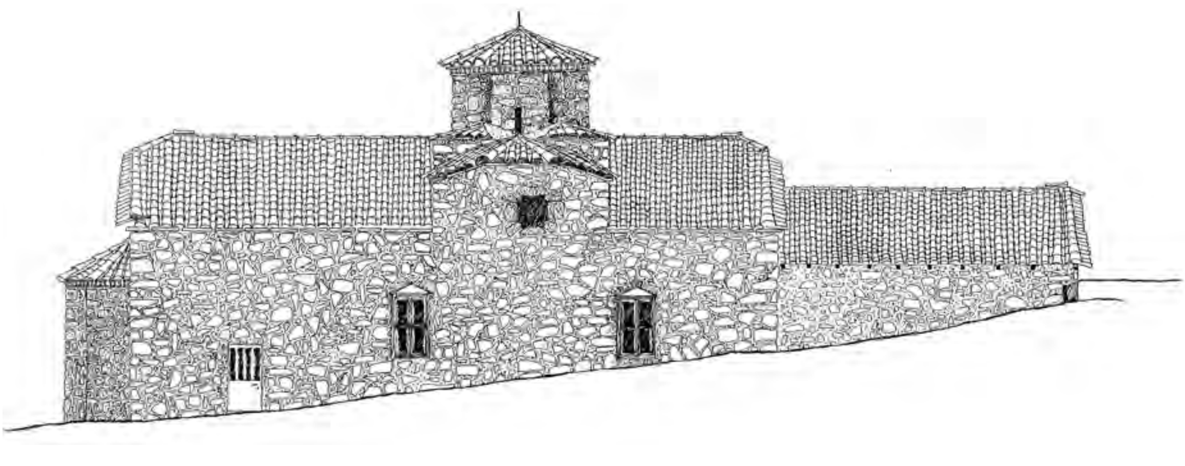
Εἰκ. 13. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Λεπτομέρεια ἀπό τόν ξυλόγλυπτο διάκοσμο τοῦ τέμπλου.



Εἰκ. 14. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Νότια ὄψη.



Εἰκ. 15. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Ἀνατολική ὄψη.



Εἰκ. 16. Πετρωτό Τρικάλων. Ναός Ἁγίου Ἀθανασίου. Βόρεια ὄψη.

Σπύρος Γ. Δημητρακόπουλος – Αργύρης Π. Π. Πετρονώτης

ΑΓΙΑ ΜΟΝΗ ΜΕΡΖΕ. ΕΝΑ ΕΠΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑ ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗ ΣΤΗ ΜΕΓΑΛΟΠΟΛΙΤΙΔΑ

στην ιερή σκιά
του εκ των πρωταγωνιστών
του *Μεγάλου Ξεσηκωμού*

Α. Στο Αρχείο της οικογενείας Δημητρακόπουλων της Αρκαδικής Αλωνίσταινας, υπάρχει επιστολή του Θεοδώρου Κολοκοτρώνη γραμμένη τον Σεπτέμβριο του 1842, τέσσερις μήνες προ του θανάτου του, που την απευθύνει προς τον ανεψιό του Κωνσταντίνο Π. Δημητρακόπουλο στην Αλωνίσταινα. Του δίνει ρητές εντολές να επιμεληθεί κατεπειγόντως υποθέσεως χρηματικής, δωρεάς του, προς την Αγία Μονή του χωριού Μερζέ Καρύταινας: *Προ δύο περίπου έτη, γράφει, έδωσα στους ... δέκα τάλληρα δια ναν τα δώσουν των καλογήρων της Αγίας Μονής προς χρήσιν του Μοναστηρίου. Ούτοι, ούτε εντροπήν, ούτε φόβον Θεού έχοντες δεν τα έδωσαν μέχρι σήμερον. Σε παρακαλώ παιδί μου, να έχης την ευχήν μου... ναν τους στεναχωρήσης να σε δώσουν τα 10 τάλληρα και ναν τους πτύσης εις τα μούτρα δια τον τρόπον των τούτον... Τα χρήματα ταύτα, αφού τα λάβης τα δίδεις εις τον ηγούμενον της Αγίας Μονής...*[1]

Β. Η αυγή του 19ου αιώνα βρήκε την Πελοπόννησο μέσα σε κλίμα μεγάλης ανασφάλειας, αστάθειας και τρόμου. Με ορατά ακόμα τα σημάδια των κατα-

1. Το πλήρες κείμενο της επιστολής αυτής δημοσιεύθηκε με σχόλια και βιβλιογραφική ενημέρωση στον τελευταίο τόμο των «Πελοποννησιακών» (2011). Βλ. σχετικά, Σπ. Δημητρακόπουλος, «Η Αγία Μονής του Κολοκοτρώνης», *Πελοποννησιακά* 302 (2011), 407-418 (στο εξής: Δημητρακόπουλος, «Η Αγία Μονή»). Η ενασχόληση με την ιστορία της μονής ανέδειξε την ιδιαίτερα προσωπική και συναισθηματική σχέση που είχε με αυτήν ο Κολοκοτρώνης από τα χρόνια ήδη της τουρκοκρατίας, όταν έκανε το συγκινητικό εκείνο τάμα του προς την Παναγία (1803) για την απελευθέρωση της Πατρίδας από τον τύραννο. Μία σχέση που διατηρήθηκε αδιάπτωτη μέχρι το τέλος της ζωής του, γι' αυτό και στο στόμα του λαού η Αγία Μονή καλείται «του Κολοκοτρώνη».

στροφών της αποτυχημένης εξεγέρσεως του 1770 και της Αλβανοκρατίας πού ακολούθησε, οι πληθυσμοί είχαν να αντιμετωπίσουν και νέα προβλήματα.

Η υπερβολική αύξηση της φορολογίας προκάλεσε υπέρογκο δανεισμό και καταχρέωση του μικρού κυρίως αγροτικού κλήρου, απώλεια τελικώς της γης, φυγή του πληθυσμού και ερήμωση των τόπων, συρρίκνωση της παραγωγής, αλματώδη αύξηση των τιμών. Οι εναπομένοντες κάτοικοι υποχρεώνονται να καταβάλουν και τους φόρους των ερήμων γαιών. Όλα αυτά τα φαινόμενα προκαλούν με τη σειρά τους τάση προς την παραβατικότητα, έξαρση της ληστείας, φυγή προς τον κλέφτικο βίο[2]. Οι ερευνητές συμφωνούν ότι μέχρι το 1805 θα σημειωθεί η μεγαλύτερη ακμή των Κλεφτών[3]. Νεώτερες μελέτες πού προέρχονται από την έρευνα των γαλλικών αρχείων αποκαλύπτουν ότι στην Πελοπόννησο του 1805 τουλάχιστον 50 κλεφτοκαπεταναίοι ηγούνται 4.000 περίπου ενόπλων[4].

Αλλεπάλληλα φονικά επεισόδια κλονίζουν τη δημόσια τάξη και οδηγούν τη χώρα σε έκρυθμη κατάσταση, ενώ η τουρκική εξουσία αντιδρά δυναμικά με την έκδοση διατάγματος περί γενικού αφοπλισμοΰ[5] και ταυτόχρονο ειδικό φερμάνι για την εξόντωση Κολοκοτρώνη και Πετιμεζά[6]. Ήδη από το 1801 έχει διαταχθεί η στενή φρούρηση και ο θαλάσσιος αποκλεισμός της Μάνης που δρα ανεξάρτητη και προβαίνει σε συνεννοήσεις με ξένες δυνάμεις, ενώ ο καπετάν Ζαχαριάς εμφανίζεται ως αρχηγός επαναστάσεως και υπογράφεται ως αρχιστράτηγος της Πελοποννήσου[7]. Οι διωγμοί θα κορυφωθούν και η τρομοκρατία

---

2. Α. Φωτόπουλος, *Οι κοτζαμπάσηδες της Πελοποννήσου κατά τη δεύτερη τουρκοκρατία (1715-1821)*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2005, ιδίως, 163, 171, 174-5, 235, όπου και ή προγενέστερη βιβλιογραφία.

3. Μ. Σακελλάριος, *Η Πελοπόννησος κατά την δευτέραν τουρκοκρατίαν (1715-1821)*, Athen 1939, 231. Τ. Γριτσόπουλος, «Κλεφτοαρματολικά Πελοποννήσου και η επίθεσις κατά του Πρωτοσυγκέλλου», *Πελοποννησιακά*, ΙΕ' (1982-84), 20.

4. Ε. Γιαννακοπούλου, «Μεταξύ Γάλλων και Ρώσων, ετοιμοπόλεμα σώματα στο Μοριά (1802-1806)», *Πρακτικά του Ε' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών* (Άργος - Ναύπλιον 6-10 Σεπτεμβρίου 1995), Αθήναι 1998, Δ', 248, υποσημ. 32 και 254.

5. Τ. Γριτσόπουλος, *Ιστορία της Τριπολιτσάς*, Αθήναι 1972, Α', 434.

6. «... εβγήκε φερμάνι να μας σκοτώσουν και τους δύο Πετιμεζά κι εμέ...», διηγείται ο Κολοκοτρώνης: *Διήγησις συμβάντων της Ελληνικής φυλής από τα 1770 έως τα 1836*, Υπαγόρευσε, Θεόδωρος Κωνσταντίνου Κολοκοτρώνης, Αθήνησιν 1846. Φωτομηχανική επανέκδοση από την Εταιρεία Πελοποννησιακών Σπουδών, με εισαγωγή, ευρετήριο και επιμέλεια Τ. Γριτσόπουλος, Αθήναι 1981.

7. Τ. Γριτσόπουλος, ό.π., 440. Σύγχρονος του Ζαχαριά, ο Πρωτοσύγκελλος Αμβρόσιος αναφέρει γι' αυτόν ότι «κατήντησε να περιφέρεται με 100 και περισσότερα παλληκάρια Έλληνας με σημαίαν ανοικτήν έχουσα σταυρόν, φέρων δε και σφραγίδα επιγράφουσαν ο Αρχιστράτηγος της Πελοποννήσου». Α. Φραντζής, *Επιτομή της Ιστορίας της αναγεννηθείσης Ελλάδος*, εν Αθήναις 1839. Φωτομηχανική επανέκδοση από την Εταιρεία Πελοποννησιακών Σπουδών, με εισαγωγή

θα ενταθεί με την έκδοση Πατριαρχικού επιτιμίου τον Οκτώβριο 1805 και του συνακόλουθου σουλτανικού φερμανίου αρχομένου του 1806 για την ταχεία εξόντωση των Κλεφτών με αλληλέγγυο ευθύνη λαού, προεστών και Εκκλησίας[8]. «Και έτζι έκινήθηκεν όλη η Πελοπόννησος Τούρκοι και Ρωμαίοι κατά των Κολοκοτρωναίων», λέγει ο Κολοκοτρώνης[9]. Ζαχαριάς, Πετιμεζάς, Γιαννιάς, Γεωργακλής Κολοκοτρώνης, Δημητράκης Κολοκοτρώνης θα χαθούν τότε, για να ολοκληρωθεί ο κύκλος του αίματος με τη δραματική σκηνή του Ληνού της Μονής Αιμυαλών και την καταστροφή του Γιάννη - Ζορμπά Κολοκοτρώνη και των συντρόφων του, τον Φεβρουάριο 1806[10].

Γενικότερη αναστάτωση όμως και επαναστατικός αναβρασμός επικρατούν και στην ευρύτερη περιοχή της ΝΑ Ευρώπης. Η έξαψη πού προκάλεσε η Γαλλική Επανάσταση και αυτές οι εκστρατείες του Ναπολέοντα με την ανατροπή των απολυταρχικών καθεστώτων και την εγκαθίδρυση της λαϊκής κυριαρχίας, ιδίως όμως η κατάληψη των Επτανήσων από τους Δημοκρατικούς Γάλλους (1797-1799), γεννούν ελπίδες στους καταπιεσμένους λαούς των Βαλκανίων που διεκδικούν το δικαίωμά τους για αυτοδιάθεση και χειραφέτηση από κάθε ξενική κυριαρχία[11].

Ισχυρό πλήγμα, θρυαλλίδα στα θεμέλια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας αποτέλεσαν και δύο αξιοσημείωτα γεγονότα των αρχών του 19ου αιώνα στο χώρο της ΝΑ Ευρώπης: η ίδρυση της Ιονίου Πολιτείας (1800) και η μεγάλη Σερβική εξέγερση του 1804 που προσελκύει πολλούς Έλληνες κλεφταρματολούς στο πλευρό των εξεγερμένων[12].

Ίδιες ελπίδες και διαψεύσεις την ίδια εποχή και στο Μοριά. Αφθονούν τα «ελληνικά σχέδια» των Γάλλων και των Ρώσων. Μήλον της έριδος η Πελοπόννησος, που έχει καταστεί για μία ακόμη φορά πεδίον συγκρούσεως και

Γεωργίου Π. Κουρνούτου, ευρετήριο και επιμέλεια Ιωάννας Γιανναροπούλου, Αθήναι 1976. Α. Κοντάκης, *Απομνημονεύματα*, Αθήνα, 1957, 21.

8. «... όπου εμφανίζονται Κλέφται, να ειδοποιούνται οι Κοτζαμπάσηδες του καζά να τους πιάνουν... οι κοτζαμπάσηδες του καζά να βάλουν όλους τους ραγιάδες εγγυητάς τον ένα του άλλου...», αναφέρεται στην από 25 Οκτ. 1805 πατριαρχική επιστολή Καλλινίκου Ε', ύστερα από «έκδοση φιρμανίου με ρητάς εντολάς... και σουλτανικάς επιταγάς», Τ. Γριτσόπουλος, ό.π., 449-450.

9. Θ. Κολοκοτρώνης, ό.π., 16.

10. Τ. Γριτσόπουλος, «Μονή Αιμυαλών Δημητσάνας», *Πελοποννησιακά*, ΚΕ' (2000), 138 κ.ε.

11. Π. Κιτρομηλίδης, *Η Γαλλική Επανάσταση και η Νοτιοανατολική Ευρώπη*, Διάττων, [Αθήνα 1990], 27 κ.ε., 33 κ.ε., 50 κ.ε. Ειδικότερα για τους ενθουσιασμούς του Κοραή, βλ. 95-108.

12. Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, Δ', Τουρκοκρατία (1669-1812)*, Θεσσαλονίκη 1973, 613 κ.ε. Επίσης, για τη Σερβική εξέγερση βλ., Α. Βακαλόπουλος, «Νέα στοιχεία για την απήχηση των απελευθερωτικών αγώνων των Σέρβων στους Έλληνες και για τη συμμετοχή τους σ' αυτούς», *Μακεδονικά* 7 (1966-67), 264 κ.ε.

σκληρού ανταγωνισμού των μεγάλων ευρωπαϊκών δυνάμεων. Γαλλία, Ρωσία και Αγγλία προσπαθούν να προσεταιρισθούν για ίδιον όφελος η κάθε μία τους προεστούς και κλεφτοκαπεταναίους, υποκινώντας τα πνεύματα σε επαναστατικό αναβρασμό. Τελικός τους σκοπός, η κατάληψη του Μοριά, που τον θεωρούν ακρογωνιαίο λίθο για τη στήριξη της πολιτικής τους στην Α. Μεσόγειο. Οι Μοραΐτες κλεφταρματολοί με τα ένοπλα σώματά τους περίμεναν την αφορμή να εξεγερθούν και να πλαισιώσουν οποιαδήποτε αποβατική επιχείρηση στην Πελοπόννησο, «χωρίς πλέον περιθώρια επιλογής "ελευθερωτή"»[13].

Σε αυτόν τον ανηλεή κόσμο, ο μόνος απομένων αρχηγός της Πελοποννησιακής κλεφτουριάς Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, μέρος και ο ίδιος του προβλήματος, αλλά και ευαίσθητος δέκτης των φιλελεύθερων μηνυμάτων των καιρών, θα βιώσει κατά τρόπο δραματικό το μεγάλο διωγμό των Κλεφτών (1805-1806) πρώτος αυτός καταζητούμενος και κατά πόδας καταδιωκόμενος. Βιώνοντας έντονα την απόρριψη, την απώλεια προσφιλών συντρόφων και το πένθος, θ' αναζητήσει ασφαλές καταφύγιο στη Ζάκυνθο, θέτοντας έτσι τέλος στον εικοσάχρονο ηρωικό βίο των βουνών[14].

Γ. Κάτω από την πίεση των εντόνων αυτών συναισθημάτων θα επισκεφθεί ο Κολοκοτρώνης το Δεκαπενταύγουστο του 1803 την Αγία Μονή, ένα ερειπωμένο μοναστήρι κοντά στο χωριό Μερζέ της Καρύταινας (σήμερα Εκκλησούλα Μεγαλοπόλεως) για να προσκυνήσει την εορτάζουσα Θεοτόκο[15]. Εκεί, όπως ίδιος διηγείται, παρακάλεσε θερμά την Παναγία μέσα στα ερείπια και ζήτησε τη βοήθειά της να ελευθερωθεί η πατρίδα από τον τύραννο, τάζοντάς της «να την φκιάση καθώς και ήταν πρώτα».

---

13. Π. Ζέπος, «Δύο προεπαναστατικά σχέδια απελευθερώσεως της Πελοποννήσου», *Πελοποννησιακά Ζ΄* (1969-1970), ιδίως 183-186. Ε. Γιαννακοπούλου, «Μεταξύ Γάλλων και Άγγλων. Μιά άλλη όψη της διεισδύσεως των ξένων στη Μάνη (1780-1807)», *Πρακτικά Συμποσίου «Μάνη, Μαρτυρίες...»* (Λιμένι Αρεόπολης 4-7 Νοεμβρίου 1993), Αθήνα 1996, 227 κ.ε. και 236-253.

14. «Από δε του 1787 και ύστερον... εφάνησαν και ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης και οι αδελφοί του με σημαίαν ανοικτήν», Α. Φραντζής, ό.π., 38.

15. Ήταν ιδιαιτέρως ευσεβής ο Κολοκοτρώνης και συχνά ζητούσε τη βοήθεια της Παναγίας. Σπ. Δημητρακόπουλος, «Το θρησκευτικό συναίσθημα του Θ. Κολοκοτρώνη», Αλιεύς, Τρίπολις, 259, Ιούνιος - Σεπτέμβριος 2010, 65-72. Ας σημειωθεί ότι 4 μόλις μήνες πριν από την επίσκεψη του Κολοκοτρώνη στο πανηγύρι της Αγίας Μονής, δηλ. στις 14 Απριλίου 1803, συνέβη στην Τριπολιτσά η αποτρόπαιη σκηνή του δημόσιου αποκεφαλισμού του νεομάρτυρος Δημητρίου, γεγονός που συνεκλόνισε τις ψυχές των ραγιάδων και ασφαλώς του ίδιου του Κολοκοτρώνη. Βλ. σχετικώς Τ. Γριτσόπουλος, *Ιστορία της Τριπολιτσάς*, Α΄, 418-422, Γ. Τσουκνίδας, «Ο Νεομάρτυς Άγιος Δημήτριος ο Πελοποννήσιος, μία φιλολογική ανάγνωση των συναξαρίων του», *Πρακτικά Ιστορικού Συμποσίου, Νεομάρτυρες Πελοποννήσου*, (Τρίπολη 19-23 Σεπτεμβρίου 2003), Τρίπολη 2008, 155-172.

Δεν ήταν καθόλου τυχαία η επίσκεψη του Κολοκοτρώνη στο μοναστήρι και η δέησή του προς την Παναγία. Όπως σημειώθηκε, όλα τα σημεία εκείνων των καιρών ήταν ευνοϊκά, τόσο στο διεθνή ορίζοντα, όσο και στην Πατρίδα για μια Εθνεγερσία πού θα έφερνε την πολυπόθητη ελευθερία. Φαίνεται ότι την ημέρα αυτή θεωρεί σημαντική και ο ίδιος ο Κολοκοτρώνης, αφού την ενθυμείται με ευγνωμοσύνη και την αφηγείται κατά την υπαγόρευση των Απομνημονευμάτων του, το 1836. Πρώτη φορά ομιλεί σε αυτά για απελευθέρωση της πατρίδας και αισθάνεται ότι είναι πλέον έτοιμος για τη μεγάλη του αποστολή[16]. Η απλή αντίσταση στα βουνά μετατρέπεται τώρα σε συγκεκριμένο εθνικό όραμα ελευθερίας, που θα συνεχισθεί αργότερα με εντονότερους ρυθμούς στα Επτάνησα. Με το μοναστήρι αυτό έμεινε συναισθηματικά δεμένος ως το τέλος της ζωής του, παρά τις δύσκολες στιγμές που ακολούθησαν και κάθε χρόνο το επισκεπτόταν[17] διεξάγοντας εν τέλει σκληρόν αγώνα για την επιβίωσή του.

Δ. Οι πληροφορίες που μας παραδίδει ο αφηγητής είναι σύντομες και δεν μας διαφωτίζουν για την ιστορική διαδρομή του μοναστηριού. Ήταν «μεγάλο» λέγει και «εχαλάσθη εις την πρώτην Τουρκιά». Δηλαδή προ του 1685 και έκτοτε παρέμεινε σε ερειπιώδη κατάσταση. Θα πρέπει λοιπόν η ίδρυση να ανάγεται εις τα προ της Οθωμανικής υποδουλώσεως έτη. Ο Τ. Γριτσόπουλος ταυτίζει την Αγία Μονή με την αναφερόμενη σε χρυσόβουλλο Ανδρονίκου Παλαιολόγου του Γέροντος, έτους 1322, ως μετόχιον της Μονής Βροντοχίου Μυστρά[18]. Επίσης, σε Οθωμανικό κατάστιχο των ετών 1512-1520 γίνεται ρητή αναφορά στην Αγία

16. Θ. Κολοκοτρώνης, ό.π., 28-29. Βλ. και εφημ. *Αιών*, φ. 427 της 24 Μαρτίου 1843.

17. Ο ίδιος διηγείται: «Επήγα εις την Τριπολιτζά, από κει επήγα εις ένα πανηγύρι της Αγίας Μονής, όπου επήγαινα κάθε χρόνο, ότι είναι ιδιοκτησία μου» (σελ. 257). Και στο στόμα του λαού, «Αγία Μονή του Κολοκοτρώνη» εκαλείτο. Πβ. Φωτάκου (Φωτίου Χρυσανθοπούλου), *Απομνημονεύματα περί της Ελληνικής Επαναστάσεως*. Φωτοτυπική επανέκδοση από την Εταιρεία Πελοποννησιακών Σπουδών, με επιμέλεια, εισαγωγή και ευρετήριο Τ. Γριτσοπούλου, Αθήναι 1974, Β΄, 199-200, [οι Τούρκοι] «είχαν υπάγει ακόμη και έως εις την εν Καρυταίνη αγίαν Μονήν του Κολοκοτρώνη, την οποίαν και έκαυσαν». Βλ. και εφημ. Αθηνών *Ταχύπτερος Φήμη*, φ. 598, 5 Σεπτ. 1846, «Εις το κατά την Αρκαδίαν Μοναστήριον του αοιδίμου Θ. Κολοκοτρώνη έγινε λαμπρά πανήγυρις κατά την εορτήν της 15 Αυγούστου».

18. Τ. Γριτσόπουλος, «Αγία Μονή», *ΘΗΕ*, 1 (1962), 208-209, Θεόφιλος Καναβός, μητρ., «Η Αγία Μονή του Κολοκοτρώνη εις Μερζέ Μεγαλοπόλεως», *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών*, (Σπάρτη, 7-14 Σεπτ. 1975), εν Αθήναις 1976-78, Γ΄, 145-150 (στο εξής Καναβός, «Αγία Μονή»). Κ., Ντόκος, «Η εν Πελοποννήσω εκκλησιαστική περιουσία κατά την περίοδο της Β΄ Ενετοκρατίας», *BNJ* Athen 1985, 313, όπου η αναγραφή «Μεριζέ... της Αγίας Μονής χαλασμένη», από το αποκείμενο στα Αρχεία της Βενετίας, Αρχείον Francesco Grimani, Γενικού Προβλεπτού Μορέως, που καλύπτει το χρονικό διάστημα 1696 έως 1700. Είναι μακρύς ο κατάλογος των μοναστηριών και εκκλησιών που καταστράφηκαν από τον κατακτητή εις πείσμα των «προνομίων» περί θρησκευτικής ελευθερίας. Βλ. ενδεικτικά Νίκας Πολυχρονοπούλου-Κλαδά «Η Μονή του Ομπλού και επισημάνσεις επί του Αρχείου της

Μονή πού έστεκε ακόμη ακμαία, όπως και στα άλλα γνωστά Καρυτινά χωριά και τοπωνύμια που την περιβάλλουν[19].

Περίπου 120 χρόνια αργότερα η Αγία Μονή επανέρχεται στο ιστορικό προσκήνιο. Κατά την βενετσιάνικη απογραφή των ετών 1696-1700 της εκκλησιαστικής περιουσίας της Πελοποννήσου κατά την εκεί Β′ Ενετοκρατία (1685-1715), σύμφωνα με το Βενετικό Αρχείο Francesco Grimani αναφέρεται μεν η μονή, αλλά καταστραμμένη[20]. Για την εν συνεχεία ιστορία της Αγίας Μονής, κατά τον 18ο αιώνα δεν γνωρίζουμε λεπτομέρειες. Βέβαιο είναι ότι ο λατρευτικός χώρος της δεν ξεχάστηκε, όπως δείχνει και η διαιώνιση του αγιωνυμίου, καθώς δεν έπαψε εκεί κάποια μορφή λατρείας που απαιτούσε ιερό χώρο. Αυτό τεκμηριώνεται από έγγραφο της 27ης Οκτωβρίου 1833 σύμφωνα με το οποίο [περί] το 1798 "ἐμόναζεν ἕνας ἰδιώτης τῆς μὴ οὔσης μήτε ἐκκλησίας, μήτε μοναστηρίου, ἀλλὰ ἑνὸς ἐρημοκκλησίου ἐκεῖ, παρὰ τοῦ ὁποίου ἐκτίσθησαν τέσσερα κελλάκια καὶ ἐδιωρθώθη καὶ ἡ ἐκκλησία"[21].

Κατά τη διάρκεια της Επαναστάσεως, ο Ιμπραήμ πυρπόλησε και κατέστρεψε την ανακαινισμένη από τον Κολοκοτρώνη (1823) μονή, το θέρος 1825[22]. Αλλά και πάλιν ο ίδιος την επισκεύασε, όπως πληροφορούμαστε από μεταγενέστερη επιστολή του προς την Ιερά Σύνοδο, και με υποστατικά πλέον την επροίκισε και «ιερέα τακτικόν διόρισε», θεωρώντας ότι η μονή είναι ιδιόκτητη πλέον, ανήκουσα σ' αυτόν[23]. Γι' αυτό και όταν κατά τα πρώτα έτη του

(1315-1829)», *Πρακτικά του Ζ′ διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών*, (Πύργος - Γαστούνη - Αμαλιάδα, Σεπτ. 2005), Αθήναι 2007, Γ′, σ. 276 «εκτίσαμεν [1689, ενετοκρατία] το Μοναστήριον από θεμελίου ολόγυρα… κρημνησμένα και χαλασμένα από τους αθέους αγαρηνούς…». Για την επισκευή χριστιανικών ναών που είχαν υποστεί ζημιές βλ., Ν. Πιέρρος, «Η άδεια της τουρκικής Αρχής για επισκευές στις περιπτώσεις τεσσάρων Κορινθιακών μονών (1554-1800)». *Πρακτικά 1ου Συνεδρίου Κορινθιακών Σπουδών: ιστορικά Κορινθιακά Μοναστήρια*, Κόρινθος 5-7 Μαΐου 2006, Κέντρο Ιστορικών και Λαογραφικών Σπουδών Ν. Κορινθίας, Κόρινθος 2009, 405 κ.ε.

19. Το Οθωμανικό κατάστιχο δημοσίευσε ο Τούρκος καθηγητής Levent Kayapinar στο Α′ Παγκόσμιο Διαδυκτιακό Παναρκαδικό Συνέδριο, από όπου ο Τ. Γριτσόπουλος μεταφέρει πολλά στη μελέτη του, Τ. Γριτσόπουλος, «Ιστορικές χωρογραφικές διερευνήσεις στην περιοχή χαράδρας του Λουσίου», *Γορτυνιακά*, Δ′ (2007), 58.

20. Κ. Ντόκος, «Η εν Πελοποννήσω εκκλησιαστική περιουσία κατά την περίοδο της Β′ Ενετοκρατίας», *BNJ* Athen 1985, 313.

21. Καναβός, «Αγία Μονή» 146-148.

22. Βλ. την από 21 Ιουλίου 1825 επιστολή Αθ. Γρηγοριάδη και Γιαννάκη Γκρίτσαλη από Καρυές προς Κολοκοτρώνη, «Σας ειδοποιούμεν, ότι ο εχθρός ήτο εστρατοπεδευμένος εις Αγίαν Μονήν, την οποίαν και επυρπόλησεν, και ότι οι Αράπιδες είναι διασκορπισμένοι εις όλον τον κάμπον Καρυταίνης, και καίουν και λεηλατούν αυτόν...» στον Φωτάκο, ό.π., Β', 203.

23. Διαβάζουμε σχετικά στην επιστολή του προς την Ιερά Σύνοδο: «Εις την πεδιάδα της Μεγαλουπόλεως ήτον ερείπιον εκκλησίας, επ' ονόματι της υπεραγίας Θεοτόκου τιμωμένης και Αγίας Μονής καλουμένης. Ο υποφαινόμενος κατά το 1823 ανήγειρον αυτήν δι' ιδίων εξόδων εκ

ελευθέρου βίου, ή πτωχή και ολιγάνθρωπη Αγία Μονή διαλύθηκε με διάταγμα της Αντιβασιλείας[24], ο Κολοκοτρώνης αντέδρασε έντονα και ζήτησε τη βοήθεια της Ιεράς Συνόδου προκειμένου να συνεχίσει να υπάρχει το μοναστήρι του. Οι προσπάθειές του όμως δεν ευοδόθηκαν[25]. Σίγουρα τον Φεβρουάριο 1836 ευρίσκετο εν διαλύσει[26]. Όμως μεταξύ αυτού του χρόνου και του έτους 1840 φαίνεται ότι είχε αποκατασταθεί εκεί η μοναστική κοινότητα. Αυτό προκύπτει από επιστολή του Κολοκοτρώνη της 18ης Σεπτεμβρίου 1842, έτος που λειτουργούσε το μονύδριο[27]. Το ίδιο έτος 1842 καθιερώθηκε και κώδιξ της Αγίας Μονής, θησαυριζόμενος σήμερα στην Βιβλιοθήκη της Σχολής Δημητσάνας[28].

Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης δεν έπαψε ποτέ να ενδιαφέρεται για την Αγία Μονή. Ακόμη και μετά το θάνατό του[29], το ενδιαφέρον για την Αγία Μονή συ-

---

βάθρων... Κατά το 1825 οι Άραβες... όχι μόνον την εκκλησίαν έκαυσαν, αλλά τα πάντα κατέστρεψαν, ώστε ηναγκάσθην και αύθις να τα οικοδομήσω…». Σ. Δημητρακόπουλος, «Μονές Γορτυνίας», 348-349,

24. Ι. Μπουγάτσος, «Ο Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων και η διάλυσις των μοναστηρίων επί Όθωνος», *Μνημοσύνη* 17 (2006-2009), 183 κ.ε.

25. Αξίζει να αναφερθεί η απάντηση της επί των Εκκλησιαστικών Γραμματείας της Επικρατείας προς τον Νομάρχη Αρκαδίας (από 27 Φεβρ. 1836) σύμφωνα με την οποία, «Ο κύριος Θεόδωρος Κολοκοτρώνης δεν δύναται να έχη κανένα δικαίωμα ιδιοκτησίας επί του ναού του διαλυθέντος μονυδρίου της Αγίας Μονής. Εάν όμως, χάριν ευλαβείας, θέλει ούτος να αναλάβη την φροντίδα του ναού… επιτρέπεται μεν τούτο εις αυτόν, αλλ' η εκκλησία θέλει χρησιμεύη εις προσκύνησιν των συνερχομένων εις αυτήν εκάστοτε χριστιανών, καθώς εγίνετο τούτο μέχρι τούδε, τα δε αφιερώματα οία ήθελον γένη τυχόν εις την εκκλησίαν περιέρχονται αυτομάτως και χωρίς καμμίαν εκ μέρους του Εφημερίου απαίτησιν να χρησιμεύσουν εις τα προς διατήρησιν αυτής έξοδα…». ΓΑΚ, Γραμματεία Εκκλησιαστικών, *Μοναστηριακά*, 362.15. Ο φάκελος με ελάχιστα έγγραφα, όλα μετεπαναστατικά.

26. Καναβός σ. 149 σημ. 1: «Γενικά Αρχεία του Κράτους, φακελ. 362. Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου ή Αγία Μονή»: Επιστολή 27 Φεβρουαρίου [1836] Υπουργ. Εκκλησιαστικών προς τον Νομάρχην Αρκαδίας.

27. Δημητρακόπουλος, «Η Αγία Μονή», 415. Πρωτοδημοσίευση ολοκλήρου της επιστολής εκ του Αρχείου Δημητρακόπουλου.

28. Καναβός, «Αγία Μονή», 149, σημ. 2: «Τάσου Αθ. Γριτσοπούλου, Κατάλογος των χειρογράφων κωδίκων της Βιβλιοθήκης της Σχολής Δημητσάνης, εν Αθήναις 1954, 85 (ανάτυπον από την *Επετηρίδα της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, ΚΒ' και ΚΓ')».

29. Ο Θεόδωρος Κωνσταντίνου Κολοκοτρώνης απεβίωσε 73 ετών στην Αθήνα την 4ην Φεβρουαρίου 1843. Μεγάλη η συγκίνηση του κόσμου. Με το άκουσμα του θανάτου του πλήθος προσέτρεξε γύρω από την νεκρική κλίνη του. Όχι μόνο οι φίλοι του συναγωνιστές αλλά και οι παλιοί πολιτικοί του αντίπαλοι. Μεταξύ των τελευταίων και ο αυστριακός πρεσβευτής Πρόκες φον Όστεν, τώρα μελωδός του. Π. Ενεπεκίδης, *Γράμματα προς τη Βιέννη* (2007), 517-518. Εν [Σκιαδάς] 2014, σσ. 11-12. Για τον θανατό του στο σπίτι του οδός Κολοκοτρώνη [σημερινός αρ. 25 του σημερινού σπιτιού στη θέση του «κολοκοτρωναίικου σπιτιού»]. Η οδός τότε ονομαζόταν Ανακτόρων, λόγω προσωρινής κατοικίας Όθωνος. Στη σελ. 11 πρωτοδημοσιευόμενη φωτογραφία της οικίας Κολοκοτρώνη.

νέχισε η οικογένειά του[30]. Στην ως άνω επιστολή του (της 18.09.1842) ανέφερε ότι είχε στείλει προ δύο ετών *δέκα τάλληρα* να παραδοθούν στους εκεί καλογέρους *προς χρήσιν του Μοναστηρίου*. Αλλά ήδη από νωρίτερα πρέπει να είχε ξοδέψει πολύ χρήμα για εργασίες συντήρησης και αποκατάστασης. Θα ήταν σημαντικές τόσο, που να θεωρηθούν αντίστοιχες έργων ανακαίνισης. Το γεγονός τιμάται με νέα κτητορική επιγραφή και ο χορηγός με τον ασυνήθιστο τίτλο του εκλαμπρότατου! Η επιγραφή χαράχτηκε επί μαρμαρίνης πλακός εντοιχισμένης στο τύμπανο της εισόδου του ναού (Εικ. 22Α & Β) και έχει ως εξής:

ΑИΗΓΕΡΘΗ ΟΥΤΟC Ο ΘΕΙΟC
ΚΑΙ ΠΑИCΕΠΤΟC ИΑΟC ΤΗC
ΚΥΡΙΑC ΗμώИ ΘΕΟΤΟΚΟΥ
Η ΑΓΙΑ ΜΟИΗ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΕΚΛΑ
ΜΠΡΟΤΑΤΟΥ ΘΕΟΛΟΡΟΥ (!) ΚΟΛΟΚΟΤΡΟИΗ
ΕИ ΜΙИΗ! ΙΟΥΛΙΟΥ 10 1841[31]

Η Αγία Μονή πήρε το προσδιοριστικό του επίθετο από το γειτονικό εγκαταλελειμμένο τώρα χωριό Μερζέ[32]. Οι δύο αυτές όμορες θέσεις βρίσκονται επτά περίπου χιλιόμετρα βόρεια της Μεγαλόπολης (Εικ. 1). Ο Μερζές μετονομάστηκε το 1927 σε Εκκλησούλα και μετά τους καταστρεπτικούς σεισμούς του 1965 και 1966 ανοικοδομήθηκε σε άλλη γειτονική θέση και το 1984 αυτονομά-

30. «–Εἰς τὸ κατὰ τὴν Ἀρκαδίαν Μοναστήριον τῆς Μονῆς τοῦ ἀοιδίμου Θ. Κολοκοτρώνη ἔγινε λαμπρὰ πανήγυρις κατὰ τὴν ἑορτὴν τῆς 15 Αὐγ. παρευρεθέντων προσκυνητῶν πολλῶν·... Κατ' αὐτὴν τὴν ἰδίαν ἑορτὴν ἐτελέσθη καὶ μνημόσυνον τοῦ μ.[ακαρίτου] στρατηγοῦ Θ. Κολοκοτρώνη, ἐπὶ παρουσία τῶν ἐπὶ τοῦτο ἐκεῖ παρευρεθέντων ἀξιοτίμου Κ.[υρίου] Κωνσταντίνου υἱοῦ τοῦ, καὶ Κ.[υρίας] Ῥαλλοὺς νύμφης του». Ταχύπτερος Φήμη, φ. 598, 5ης Σεπτεμβρίου 1846, 2.

31. Ας σημειωθεί ότι το «ανηγέρθη» είναι λίαν παραπλανητικό, αφού η επιγραφή αναφέρεται για κάποιες τελικές επεμβάσεις στην υπάρχουσα εκκλησία.

32. Συμεωνίδης, τ. Α΄ (2010), 910 αναφερόμενος στο οικωνύμιο Μερζές (νυν Εξώστης Ναυπλίας) ετυμολογεί εκ του τουρκ. mezra, mezraa = γεωργήσιμος αγρός ή περιοχή, βλ. Redhouse, (1968), 126. - Ο Vasmer (1941) 126 εκ νεοελληνικού μέρζα = «δίχτυ», που είναι δάνειο από βουλγ. mrěža «δίχτυ», σερβοκροατ. mrëža, βλ. και Šmilauer (1970), 120. Ενώ ο Ν. Πολίτης, Λαογραφία 5 (1915), 277 σωστά - κατά Συμεωνίδη - θεώρησε το όνομα τουρκικό. Την αίγλη της ημέτερης Αγίας Μονής, εξ αιτίας της σύνδεσής της με το όνομα του Κολοκοτρώνη, ζήλωσαν άλλες δύο ομώνυμες μονές (όσο γνωρίζουμε ως αυτήκοοι, Α.Π.): πρόκειται για την Αγία Μονή Κυθήρων (βλ. και Ανώνυμος 1999, 25-26), και για την πιο απόμακρη Αγία Μονή Θήρας. Οι εκεί μονάζοντες καυχώνται ότι και τα δικά τους μοναστήρια έκτισε ο Κολοκοτρώνης. Δεν γνωρίζουμε κάτι τέτοιο. (Μήπως τυχόν κάποτε κατέβαλε κάποια συνδρομή;). Σημειώνεται ότι η αγιωνυμία μας συναντάται και αλλού: αναφέρεται η βυζαντινή (XII αι.;) Αγία Μονή (Ζωοδόχος Πηγή) Αρείας Ναυπλίου, η ιστορική Αγία Μονή (Ζωοδόχος Πηγή) στο Γαύριο Άνδρου, η Αγία Μονή (Κοίμησις Θεοτόκου) στον Άνω Βιάννο Ηρακλείου Κρήτης. Στις δε 11 Ιανουαρίου 1810 (ν. ημ.) Αγία Μονή συνάντησε και στα Μετέωρα ο William Martin Leake σύμφωνα με τον Κ. Σιμόπουλον, Γ1 (1975), 502.

στηκε Νέα Εκκλησούλα. Το νέο αυτό χωριό βρίσκεται σε διακλάδωση της οδού Μεγαλόπολης - Καρύταινας και πάροδος 4 χιλιομέτρων οδηγεί στην Αγία Μονή.

Στην ντοπιολαλιά η Αγία Μονή είναι γνωστή ως «*ή εκκλησιά του Κολοκοτρώνη*». Ιδού δύο βασικά τεκμήρια που έχουν πηγή τον ίδιον: Το πρώτο προέρχεται από τα απομνημονεύματά του που καθ' υπαγόρευσή του έγραψε ο Ζακυνθηνός καθολικός, λόγιος και δικαστικός Γεώργιος Τερτσέτης (1800-1874) στα 1836[33] και έχει ως εξής: «Μία φορὰ ἐπῆγα εἰς τὸ πανηγύρι τῆς Ἁγίας Μονῆς. Αὐτὸ τὸ μοναστῆρι ἦτον μεγάλο καὶ ἐχαλάσθη εἰς τὴν πρώτη Τουρκιά. Ὅταν ἐπέρασα, ἦτον μία μάνδρα χαλασμένη καὶ σκεπασμένη ἐκκλησιὰ μὲ κλάδους δένδρων. Τότε ἔταξα ὅτι: –Παναγιά μου, βοήθησε μας να ἐλευθερώσωμεν τὴν Πατρίδα μας ἀπὸ τὸν Τύραννο καὶ νὰ σὲ φκιάσω καθὼς ἤσουν καὶ πρῶτα (1803). Μὲ ἐβοήθησε, καὶ εἰς τὸν δεύτερον χρόνον τῆς ἐπαναστάσεως μας ἐπλήρωσα τὸ τάμα μου καὶ τὴν ἔφκιασα»[34]. Το δεύτερο τεκμήριο, όπως αναφέραμε παραπάνω, βρέθηκε τα τελευταία χρόνια στο Αρχείο της Ιεράς Συνόδου και πρόκειται για επιστολή του Θ. Κολοκοτρώνη και σχετίζεται με τη διάλυση μονών στα 1839-1834[35] που έπληξε και τη Νέα Μονή[36] (Εικ. 2Α & 2Β).

Παράλληλα με τις δύο αυτές αφηγήσεις του Κολοκοτρώνη υπάρχει μια τρίτη μαρτυρία για την οικοδομική δραστηριότητα του ιδίου εκείνα τα χρόνια. Ο Λούντβιχ Ρος (Ludwig Ross, 1806-1859), όταν έκανε έρευνα μάλλον τον Μάιο 1834 στο θέατρο της Μεγάλης Πόλεως άκουσε τα ακόλουθα από τους εκεί χωρικούς: «Στα χρόνια της Επανάστασης ο Κολοκοτρώνης έβαλε εργάτες και σκάψανε να πάρει πέτρες για τα κτισίματά του»[37].

Το ορθογώνιο συγκρότημα της Αγίας Μονής έχει εξωτερικές διαστάσεις μόλις 11,55 μ × 15,90 μ.[38] Στην κάτοψη (Εικ. 3) κύριο και παλαιότερο υπάρχον στοιχείο είναι ο μονόχωρος ναός στην ΒΑ γωνία εσωτερικών διαστάσεων 5,85

33. Τ. Κανδηλώρος, *Η Δίκη του Κολοκοτρώνη* (21960), 342.

34. Θ. Κολοκοτρώνης, *Διήγησις* (1846), 28-29.

35. Επιβο(υ)λή των Αντιβασιλέων Ιωσήφ Αρμανσμπέργκ, Γεωργίου Μάουρερ, Καρόλου Εϊντεκ, δυστυχώς με την συμφωνία της έστω εξαναγκασθείσας Ιεράς Συνόδου. Αντιπροσωπευτική περίπτωση της βάρβαρης εφαρμογής του αντιθρησκευτικού και αντιπολιτιστικού αυτού μέτρου είναι η σύληση των θησαυρών, οσίων και ιερών της Ι.Μ. Τιμίου Προδρόμου Γορτυνίας, Σπ. Δημητρακόπουλος, «Οι ιερές Μονές Τιμίου Προδρόμου, Αιμυαλών και Καλαμίου Γορτυνίας», *Γορτυνιακά Δ'* (2007), 347. (στο εξής: Δημητρακόπουλος, «Μονές Γορτυνίας»)

36. Δημητρακόπουλος, «Μονές Γορτυνίας», 348-349.

37. Ross, *Reisen im Peloponnes*, (1841), 74: «Die Bauern erzählen, dass Kokokotronis während des Freiheitskrieges hier habe graben lassen, um Steine für seine Bauten zu gewinnen».

38. Ακριβέστερα η στενή ανατολική πλευρά είναι 11,50 μ., ενώ η δυτική 11,57 μ. Η μακρά νότια πλευρά 15,65 μ. ενώ η βόρεια 15,90 μ. Τονίζεται η τελευταία, όπως και η τείνουσα διάσταση προς 11,57 επειδή ανταποκρίνονται σε αρχαιότερες φάσεις του συγκροτήματος.

× 8,21 μ. Έχει ανισοπαχείς τους μακρείς τοίχους, τον μεν νότιο 0,82 μ., ενώ τον βόρειο 1,16 μ. Ο βόρειος αυτός τοίχος ήταν εξαρχής παχύτερος 0,91 μ. (πρόνοια λόγω χαλαρού εδάφους θεμελίωσης), που ενισχύθηκε μεταγενέστερα με πέτρινο τοιχίο πάχους 0,25 × 0,28 μ. (Εικ. 3 αρ. 1). (Η ενίσχυση αυτή έχει περιορισμένο ύψος, στον κυρίως ναό 1,62 στο ιερό 0,82). Ωστόσο το πρόβλημα δεν λύθηκε και ο βόρειος τοίχος έχει αποκλίνει, ώστε στην βορειοανατολική εξωτερική γωνία να υπολογίζεται η απόκλιση από την κατακόρυφη 3 εκ. × 1 μ. και εκεί στη γειτονική ανατολική όψη να έχει δημιουργηθεί ρήγμα στον τοίχο. Ρήγμα εμφανίζεται και κατά μήκος του *κλειδιού* του θόλου (Εικ. 4Β).

Ο δυτικός (τυφλός) τοίχος της εκκλησίας έχει πάχος περί τα 0,83 μ., ο δε ανατολικός 0,76 μ. Στον τελευταίο ανοίγεται ενσωματωμένη η κόγχη *προθέσεως*, ενώ αντίστοιχη *διακονικού* δεν υπάρχει. Έτσι η ημικυκλική αψίδα του ιερού βήματος προβάλλει ελαφρά έκκεντρα ως προς τον άξονα του ανατολικού τοίχου. Τον εσωτερικό χώρο της καταλαμβάνει η *αγία τράπεζα*. Αυτή φωτίζεται από στενή θυρίδα, τη μόνη πηγή φωτός του ιερού.

Μιλώντας για τις διαστάσεις των λιθόδμητων τοίχων σημειώνεται ένα ασυνήθιστο κατασκευαστικό φαινόμενο: Εντύπωση κάνει και απορία προκαλεί το φρουριακό πάχος 1,15 μ. του τοίχου της πρόσοψης του όλου συγκροτήματος. Πρόκειται μόνο για τον τοίχο ισογείου, που αρχικά σημειωτέον ήταν τυφλός (εκτός του ανοίγματος εισόδου, όπως προκύπτει από την απεικόνιση 1910, Εικ. 13). Ενώ το πάχος του ύπερθεν τοίχου στον όροφο κατεβαίνει στα 0,55 μ. Υπάρχει εξήγηση; Μήπως άραγε αρχικά ο όπισθεν εκεί χώρος είχε προγραμματιστεί να καλυφθεί με ημικυλινδρικό θόλο;

Ο ναός είναι θολωτός με ελαφρά οξυκόρυφη απόληξη, ενισχυμένος και με δύο *σφενδόνια* ίδιας δομής (Εικ. 4 και Εικ. 4Β). Οξυκόρυφη και η αψίδα του ιερού βήματος (Εικ. 4Γ). Η ισλαμίζουσα αυτή μορφολογία[39], όπως και η ύπαρξη *σφενδονίων*, παραπέμπει στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας. Ώστε δεχόμαστε ότι η εκκλησία στις αρχές του 19^{ου} αιώνα δεν ήταν εντελώς ξέσκεπη, αλλά μερικώς στα δυτικά ερειπωμένη[40]. Η εκκλησία είναι τοιχογραφημένη

39. Πάντως πρόκειται για σπάνιο παράδειγμα. Αυτό γιατί δεν υπάρχει στα μέρη μας εκκλησία της Τουρκοκρατίας που να μην είναι χτισμένη σύμφωνα με την μεταβυζαντινή ημικυλινδρική θολοδομία.

40. Για την εν συνεχεία ιστορία της Αγίας Μονής, κατά τον 18^{ο} αιώνα δεν γνωρίζουμε λεπτομέρειες. Βέβαιο είναι ότι ο λατρευτικός χώρος της δεν ξεχάστηκε, όπως δείχνει και η διαιώνιση του αγιωνυμίου. Και τούτο γιατί δεν έπαψε εκεί κάποια μορφή λατρείας που απαιτούσε ιερό χώρο. Αυτό τεκμηριώνεται από έγγραφο της 27ης Οκτωβρίου 1833 σύμφωνα με το οποίο [περί] το 1798 «ἐμόναζεν ἕνας ἰδιώτης τῆς μὴ οὔσης μήτε ἐκκλησίας, μήτε μοναστηρίου, ἀλλὰ ἑνὸς ἐρημοκκλησίου ἐκεῖ, παρὰ τοῦ ὁποίου ἐκτίσθησαν τέσσερα κελλάκια καὶ ἐδιωρθώθη καὶ ἡ ἐκκλησία» [!]. Άραγε πώς θα κατανέμονταν τα 4 κελλιά στο χώρο; Βέβαια είναι η ύπαρξη εσωτερικής υπαίθριας αυλής δίπλα στην εκκλησία. Μάλλον βέβαιο είναι ότι στη ΝΑ γωνία (και

(Εικ. 4). Εκ πρώτης όψεως η αγιογράφηση χρονολογείται μετά τα μέσα του 19^{ου} αι.[41].

Η πόρτα στην εκκλησία ανοίγεται στο νότιο τοίχο της προς την μακρόστενη «δίκλιτη» αίθουσα. Η πόρτα αυτή εξυπηρετούσε και σε προηγούμενη φάση, κατά την οποία στην θέση της αίθουσας υπήρχε ύπαιθρη αυλή. Τούτο αποδεικνύεται εκτός άλλων από το ακόμα σήμερα υφιστάμενο παράθυρο δίπλα στην πόρτα (Εικ. 3 αρ. 3), που φυσικά κι αυτό ανοιγόταν προς την τότε αυλή.

Στον απέναντι βόρειο τοίχο ανοίγονται δύο ανομοιόσχημα παράθυρα (Εικ. 12Α & Β). Το ένα, το ανατολικότερο (Εικ. 12Α), μικρότερο, ορθογώνιο με οριζόντιο *σκεπαστάρι* (λίθινο υπέρθυρο) και ανακουφιστικό τόξο ανήκει σε τύπο παραθύρου συνηθισμένο περί τα μέσα του 19^{ου} αι. Το άλλο τοξωτό, ευρύτερο, υψηλότερο, άλλης δομής, άλλης εποχής, πιστεύουμε ότι προήλθε εκ μετατροπής εκεί υπάρχουσας θύρας. (Σημειώνεται ότι στο σημείο που θα βρισκόταν η θύρα αυτή, η στάθμη σήμερα του εξωτερικού ελαφρά κεκλιμένου προς τα Δ εδάφους υπέρκειται κατά 1 μ. του δαπέδου του ναού. Τι, πόσο και πώς μπορεί να βγει συμπέρασμα για την παλαιότητα του ναού;). Αυτή η θύρα εκεί προϋποθέτει ύπαρξη εξωτερικής κλειστής αυλής, και άλλης ευρύτερης διάταξης, άγνωστης, της Αγίας Μονής.

Το υπόλοιπο της κάτοψης του ισογείου (πέραν του ναού) διαγράφεται σε σχήμα "Γάμμα" (δις αναστραμμένο, Εικ. 3). Αυτό, στο ΒΔ σκέλος του παρέχει έναν σχεδόν τετράγωνο χώρο (3,40 x 4,21 μ.) με τζάκι (άγνωστο πόσο παλαιό, άραγε χρησιμοποιούμενο ως *αρχονταρίκι*;). Συμπληρώνεται το άλλο μακρόστενο σκέλος από τρεις χώρους: α) Προς τα δυτικά (καταλαμβάνοντας και την ΝΔ γωνία της όλης κάτοψης) απλώνεται μια επιμήκης αίθουσα, ορθογώνια, όχι όμως ισόφαρδη. Προς τα δυτικά, όπου και η μόνη θύρα εισόδου στην Αγία Μονή, έχει το μεγαλύτερο πλάτος, 5,30 μ.

Μετά από ένα δόντι (η εξωτερική ΝΔ γωνία του κατ'εξοχήν κτηρίου της εκκλησίας) στενεύει κατά 50 εκ. και γίνεται 4,80 μ. Η αίθουσα αυτή είναι "δίκλιτη" μεριζόμενη από σειρά τεσσάρων στηριγμάτων με ξύλινη επένδυση, συνολικών εξωτερικών διαστάσεων 31 x 36 εκ. Τα πέντε ανοίγματα μεταξύ των στηριγμάτων και των τοίχων γεφυρώνονται με νεωτερικά επίσης ξυλοεπένδυτα

κατ' επαφήν του ναού) θα έχτισαν κάποιο κελλί. Οπότε το διάστημα μεταξύ αυλής και νοτίου ορίου θα χρησίμευσε για τα υπόλοιπα κελλιά. Ο εναπομένων χώρος θα περιμαντρώθηκε. (Για "μάντρα" μιλάει αργότερα και ο Θ. Κολοκοτρώνης. Υπενθυμίζουμε δε ότι πριν από μία και πλέον εικοσαετία η Πελοπόννησος και ιδίως οι εκκλησίες της είχαν σαρωθεί από την λαίλαπα των Ορλοφικών (1770-1779). Οι δράστες Τουρκαλβανοί –λέγεται– κατέστρεψαν το μοναστήρι το 1780 [!]. Προφανώς όποιο υπήρχε μοναστικό κτίσμα. Αλλά το συμβάν ως έχουν τα πράγματα παραμένει ατεκμηρίωτο. Αντίθετα, βεβαία είναι η πληροφορία πως το 1798 έγινε μια κάποια αποκατάσταση.

41. Τη χρονολόγηση την οφείλουμε στην κ. Ξανθή Προεστάκη, βάσει μερικών φωτογραφιών, που θέσαμε υπ' όψιν της στις 3 Απριλίου 2014.

χαμηλωμένα τόξα (Εικ. 3 αρ. 4 και Εικ. 5Α & Β). Τα "κλίτη" έτσι κι αλλοιώς είναι ανισόφαρδα: στην περιοχή της εκκλησίας το προς αυτήν "κλίτος" έχει πλάτος (μεταξύ τοίχου και στηρίγματος) 2,30 μ. ενώ το άλλο προς νότον 2,15 μ. Η αίθουσα αυτή ικανοποιούσε μερικές λειτουργίες: ήταν αφ' ενός η είσοδος στο όλο συγκρότημα, αφ' ετέρου ένα είδος νάρθηκα, επίσης συμπληρωματικός χώρος εκκλησιάσματος· χάριν μάλιστα της λειτουργίας του τελευταίου αυτού χώρου ο τερματικός ανατολικός τοίχος της όλης δίκλιτης αίθουσας διαμορφώθηκε, όπως φαίνεται στα πολύ νεώτερα χρόνια, σε εικονοστάσιο (Εικ. 4Α και Εικ. 6). Ακόμα δε στη ΝΔ γωνία υπάρχει η σκάλα ανόδου στον όροφο.

Πίσω από το εικονοστάσιο εκτείνονται παράλληλα προς αυτό δύο στενόμακροι χώροι, οι οποίοι συμπληρώνουν την κάτοψη ανατολικά (όπου και η ΝΑ γωνία του συγκροτήματος). Ο τοίχος του εικονοστασίου κτίστηκε από τσιμεντόλιθους (πίσω ασοβάτιστος!) με πάχος 27 εκ. Ο όπισθεν αυτού χώρος μένει αχρησιμοποίητος (Εικ. 3 αρ. 5). Προς αυτόν βλέπει το πάλαι ποτέ νότιο φωτιστικό άνοιγμα του ναού μας (Εικ. 3 αρ. 3). Ο πέραν προς Α του χώρου αυτού τοίχος υψώνεται εύγλωττο τεκμήριο κάποιας παλαιάς φάσης. Πρόκειται για πετρότοιχο πτωχής δομής, αλλά αξιόλογου πάχους 0,76 μ., εξασφαλισμένου δε με ξυλοδεσιές, ωστόσο ρηγματωμένου μέσα στα χρόνια. Έχει σήμερα ύψος 4,05 μ., εδραζόμενο σε δάπεδο, στο δάπεδο του τελευταίου προς ανατολάς στενού εγκάρσιου χώρου (Εικ. 3 αρ. 6), χαμηλότερου σήμερα κατά 0,48 μ. από το δάπεδο της μεγάλης αίθουσας εισόδου. Ο χαμηλωμένος χώρος, εσωτερικών διαστάσεων 2,90 × 4,75 μ. προσφέρεται για αποθήκη - κελάρι.

Ο πετρότοιχος αυτός είναι υπόλειμμα διωρόφου κτίσματος (Εικ. 7). Στο κάτω μέρος του, το αντίστοιχο στο ισόγειο, ανοίγεται μικρή στενή *θουρίδα*, στον τύπο πολεμίστρας. – Στον όροφο διασώζεται παράθυρο (εντοιχισμένο τώρα), τεκμήριον έτερον της πάλαι ποτέ υπάρχουσας εδώ εσωτερικής ύπαιθρης αυλής. Ο τοίχος αυτός πιθανότατα υπήρχε στο τέλος του 18^{ου} αιώνα, περί το 1798 (βλ. §16). Ο όροφος υπερυψωνόταν βέβαια ως προς την εκκλησία. Δεν γνωρίζουμε πώς ακριβώς είχαν διευθετήσει το πρόβλημα της απορροής των όμβριων υδάτων της νότιας στέγης του ναού για ένα διάστημα 4 ½ μ., που θα κατέληγε στον τοίχο του διωρόφου.

Το γύρω από την εκκλησία γωνιώδες κτίσμα, που περιγράψαμε, υψώνεται σήμερα ολόκληρο λιθόδμητο διώροφο (Εικ. 8). Στη ΒΔ γωνία της κάτοψης του ορόφου βρίσκεται ένα ακριβώς αντίστοιχο δωμάτιο του υπάρχοντος στο ισόγειο κελλιού με τζάκι. Εδώ θα τοποθετούσαμε το ηγουμενείο. Ολόκληρος ο υπόλοιπος χώρος είναι τώρα μια ενιαία αίθουσα. Σ' αυτή τη ΝΔ γωνία καταλήγει το κλιμακοστάσιο. Τι νόημα έχει αυτή η απέραντη άνεση χώρου; (Εικ. 9Α).

Ένα εντοιχισμένο παράθυρο στην άκρη του προς την εκκλησία ανατολικού τοίχου αν και κλεισμένο διαφωτίζει το ερώτημα (Εικ. 9Α, 9Β 8 & 10Α): Κάποτε αρχικά προφανώς φώτιζε την κατάληξη ενός εκεί διαμήκη διαδρόμου. Ο διά-

δρομος θα κατέληγε απέναντι πέρα στον δυτικό τοίχο, όπου ανοιγόταν άλλο φωτιστικό –υπάρχον– άνοιγμα (Εικ. 8). Ο διάδρομος πρέπει να διαμεριζόταν από τον υπόλοιπο χώρο με ένα ελαφρύ τοίχο. Ο χώρος αυτός υποθέτουμε ότι θα κατανεμόταν σε πέντε κελλιά (Εικ. 9), όσα και τα παράθυρα του νότιου τοίχου, – κελλιά διαχωριζόμενα με ελαφρούς τοίχους. Τη μεταβίβαση των φορτίων των χωρισμάτων διευκόλυνε η σειρά των στηριγμάτων στο ισόγειο.

Από την έως τα τώρα περιγραφή και από ό,τι ακόμα θα αναφερθεί, διαπιστώνεται ανυπαρξία μαγειρείου, υδροδότησης, αφοδευτηρίου, αποχέτευσης. Ως προς την αυλή, που σήμερα δεν υπάρχει, έχουμε βεβαιωθεί για την ύπαρξη σε κάποια περίοδο. Πώς ικανοποιούνταν οι άλλες ανάγκες δεν γνωρίζουμε, όταν ακόμα προ ολίγων χρόνων εμόναζε εδώ μια γερόντισσα από την Μεσσηνία[42].

Το μωσαϊκό αυτό των μεταβολών, το οποίο διακρίνεται στις κατόψεις, εμπλουτίζεται εξαιρετικά χάρη και στις όψεις. Η πλέον αντιπροσωπευτική μεταξύ των όψεων από την άποψη οικοδομικών φάσεων είναι η ανατολική (Εικ. 10 & 10Α). Σ'αυτή συνυπάρχουν η παλαιότερη (με το παλλάδιον του συγκροτήματος, την εκκλησία) και η νεώτερη διώροφη (με το νεωτερικό ζωνάρι μπετόν και την εν τέλει στον όροφο διαμορφωθείσα στον όροφο γνωστή αίθουσα με το εντοιχισμένο παράθυρο, Εικ. 9Β & Γ).

Παρατηρείται δε και αλληλοεμπλοκή των δύο αυτών φάσεων. Ο βόρειος τοίχος του ορόφου εδράστηκε πάνω στον νότιο της εκκλησίας. Αυτό διακρίνεται καθαρά, αχνά δε διαφαίνεται και το ίχνος της αρχικής νότιας πλευράς της πάλαι ποτέ δίρριχτης στέγης του ναού (ενώ κάτω ξεχωρίζει η παλαιά του ΝΑ γωνία με τα καλοπελεκημένα αγκωνάρια της). Διαφαίνεται το ίχνος στην υπερύψωση πάνω από τον ανατολικό τοίχο του ιερού, υπερύψωση, που χρειάστηκε για τη διαμόρφωση της ενιαίας μονόρριχτης κεραμοσκέπαστης βόρειας στέγης της διώροφης προσθήκης και της εκκλησίας.

Ωστόσο, η περισσότερο μορφολογικά χαρακτηριστική όψη (ή και η πρόσοψη) του μνημείου, παράλληλα και η κατ'εξοχήν συνδεόμενη με την παρέμβαση του Θ. Κολοκοτρώνη, είναι η δυτική, περισσότερο ιδιόμορφη, αυτόνομη, ενιαία, πρωτότυπη και ενδιαφέρουσα (Εικ. 11 & 11Α). Αποδίδεται στην εκπλήρωση του τάματός του, που πραγματοποιήθηκε το 1822 ή το 1823. Η ιδιαιτερότητα που την χαρακτηρίζει είναι τα υπολείμματα στο ισόγειο πέντε κατακόρυφων υψίκορμων εντοιχισμένων στυλίσκων υπό μορφήν νευρώσεων ημικυλινδρικής διατομής, κατανεμημένων σε σχεδόν ίσες αποστάσεις. Οι στυλίσκοι αυτοί, κα-

42. Περί το έτος 1970 έχει αναφερθεί ότι στην Αγία Μονή ασκήτευε μοναχή Θεώνη που εγκαταστάθηκε περί το 1966-1967. Κατήγετο από την Οιχαλία (παλιά Αλή Τσελεπή) Άνω Μεσσηνίας, όπου και ετάφη θανούσα στις αρχές του 1987 άγουσα το 60ό έτος. Ντ. Αντωνακάτου - Τ. Μαύρος, *Ελληνικά Μοναστήρια. Πελοπόννησος, Μονές Αρκαδίας*, τόμ. Β', Αθήνα 1979, 189. Για τα αναφερόμενα έτη βλ. Β. Παπαζάχος - Κ. Παπαζάχου, *Οι Σεισμοί της Ελλάδας* (2003) 235-242.

θώς και άλλα λίθινα υλικά, όπως ιδιαίτερα ο μικρός οριζόντιος κοσμίτης κοιλόκυρτης διατομής στο θύρωμα εισόδου, ακριβώς στη βάση της κόγχης με το «1804» (Εικ. 12Α). Υπολογίζουμε ότι θα προέρχονται από το αρχαίο θέατρο της Μεγαλοπόλεως, όπου ανέσκαψε και τα πήρε ο Θ. Κολοκοτρώνης, όπως ήδη αναφέρθηκε[43].

Εν μέσω των στυλίσκων αυτών, αξονικά στην πρόσοψη, υψώνεται λιτό αξιόλογο θύρωμα (Εικ. 12Α, Β, Γ). Θύρωμα και στυλίσκοι συνδέονται με ένα οριζόντιο λίθινο κοσμίτη. Αυτός βρίσκεται έντεχνα στο ύψος των επικράνων των παραστάδων (που κι' αυτές συνδέονται μεταξύ τους με το καμπύλο τόξο τους, εν είδει συνέχειας του συστήματος). Παράλληλα ο κοσμίτης συνεχίζει να συνδέει όλους τους στυλίσκους μεταξύ τους και να τους εξασφαλίζει σταθερότητα, μειώνοντας την λυγερότητά τους.

Στο τύμπανο του θυρώματος εντός πλαισίου υπάρχει σε πλάκα σκαλισμένη η επιγραφή *εο Δορος / κοΛοκοτροΝις /1804* (Εικ. 12Α). Έτσι ανολοκλήρωτο (χωρίς θήτα) το όνομα του Θεοδώρου Κολοκοτρώνη. Το «1804» προβληματίζει. Αυτονόητα χαράχτηκε στη διάρκεια της κατασκευής του έτους 1822 ή 1823. Προφανώς το κείμενό της υπαγορεύτηκε ή παραγγέλθηκε, ή εν πάση περιπτώσει εγκρίθηκε από τον ίδιο τον Κολοκοτρώνη. Τι χρονολογεί; Υποθέτουμε το έτος στις αρχές του αιώνα που βρέθηκε στην Αγία Μονή και έκανε το τάμα. Όμως δεν συμβιβάζεται με το έως τα τώρα παραδεδεγμένο έτος «1803», που άλλωστε ο ίδιος ο Θ. Κολοκοτρώνης[44] υπαγόρευσε το 1836 στον Γεώργιο Τερτσέτη. Ένα από τα δύο αυτά έτη πρέπει να αποδοθεί σε lapsus memoriae. Υποστηρίζουμε ως ακριβέστερο το 1804, γιατί αφ' ενός είναι χαραγμένο (χαραγμένο δε επίκαιρα), αφ' ετέρου γιατί η μνήμη ευκολότερα γεφυρώνει το διάστημα μιας περίπου εικοσαετίας. Ενώ το απομνημόνευμα του 1836 για το συμβάν του 1803 δεν απέχει απλώς περισσότερο, αλλά και για τον λόγο πως σ' αυτά τα χρόνια συνέβησαν τα συνταρακτικά γεγονότα της Επανάστασης στην οποία ο Θ. Κολοκοτρώνης υπήρξε ένας από τους κύριους ηγέτες.

Για την συμπλήρωση σε ικανοποιητικό βαθμό της δυτικής πρόσοψης της Αγίας Μονής διαθέτουμε ένα πρώτης τάξεως εικονιστικό τεκμήριο. Τεκμήριο που ολοκληρώνει τουλάχιστον τον σχηματισμό των υπαρχόντων στοιχείων του ισογείου. Πρόκειται για απεικόνισή της προ 100 και πλέον ετών βάσει φωτογραφίας δημοσιευμένης με το 1910, τραβηγμένη όμως άγνωστο πόσο παλαιότερα (Εικ. 13)[45]. Η απεικόνιση λοιπόν αυτή βεβαιώνει την ύπαρξη και τότε

43. Βλ. σχετικά υποσημ. 37 και για το αρχαίο θέατρο βλ., Α. Πετρονώτης. *Η Μεγάλη Πόλις της Αρκαδίας* (1973), 230-232. Εικ. (Fig.) 8 και 10-14.

44. Τ. Κανδηλώρος. *Η Δίκη του Κολοκοτρώνη.* (21960), 342.

45. *Αναμνηστικόν Λεύκωμα.* Κοινοτικός Σύνδεσμος του Δήμου Γόρτυνος. 1910. (Αρχείον Σπ. Δημητρακοπούλου).

του υπάρχοντος θυρώματος (του και αρχικού), κυρίως όμως συμπληρώνει την εικόνα μας ως προς τα ημικυλινδρικά κατακόρυφα λίθινα στοιχεία. Αυτά εμφανίζονται στην αρχική τους πλήρη διάταξη, ήτοι υπερυψωμένα και αλληλοσυνδεδεμένα με τόξα ίδιας δομής των οποίων οι κορυφές βρίσκονται σε επιλεγμένη οριζόντια γραμμή στο ύψος ακριβώς των της πρόσοψης.

Παράλληλα διακρίνονται αλλοιώσεις στον όροφο, όπως στο δεξιό του (νότιο) τμήμα, όσο και σε μεγάλο μέρος της ΝΔ γωνίας του ισογείου. Στον αλλοιωμένο εδώ όροφο εμφανίζονται δύο σχετικώς μεγάλα παράθυρα. Ενώ αντίθετα στο αριστερά προς βορράν μέρος του ορόφου, δεν φαίνεται να υπάρχουν ουσιαστικές μεταβολές, δηλαδή τα εκεί υπάρχοντα μικρού μεγέθους παράθυρα μπορεί να θεωρηθούν τα αρχικά της οικοδομικής φάσης, εάν όχι, υποθέτουμε ότι δεν θα είναι πολύ διαφορετικά των αρχικών παραθύρων. Βάσει αυτών των παρατηρήσεων εκπονήθηκε πρόταση αποκατάστασης της δυτικής όψης (Εικ. 13Α).

Η μορφολογία και δομή του θυρώματος της Αγίας Μονής (Εικ. 12 Β & Γ) είναι πηγή σκέψεων και συμπερασμάτων. Σε σειρά εκκλησιών στη Γορτυνία σύγχρονων και μεταγενέστερων, (πιστεύουμε ότι θα υπήρξαν και προγενέστερες), εμφανίζεται η ίδια μορφή θυρώματος. Παραδείγματα: εκτός άλλων μάλιστα στον Άγιο Αθανάσιο του χωριού Αγρίδι, σύγχρονο με το θύρωμα Αγίας Μονής, ήτοι 1823 (Εικ. 14Α), στον Άγιο Δημήτριο στο Ρεκούνι (τώρα Λευκοχώρι) (Εικ. 14Β) του 1849, στον Αγιώργη Βαλτεσινίκου επίσης του 1849. Οι εκκλησίες αυτές τεκμηριωμένα για την πρώτη, βεβαιωμένα για την δεύτερη οικοδομήθηκε από Λαγκαδι(α)νούς, επώνυμους πρωτομαΐστορες. Πράγματι εκκλησίες κτισμένες από Λαγκαδι(α)νούς προβάλλουν αυτό το θύρωμα, όχι μόνο κατά κανόνα, αλλά και κατ' αποκλειστικότητα. Όθεν συμπεραίνουμε ότι και ο πρωτομάστορας της Αγίας Μονής θα προερχόταν από τα Λαγκάδια.

Ας σημειωθεί ότι ο Λαγκαδινός πρωτομαΐστωρ της Αγίας Μονής είχε ευρύτερες συνθετικές ικανότητες. Η διαμόρφωση της πρόσοψης με τα κυρίαρχα «τυφλά ψηφιδώματα» είναι ένα δείγμα. Το θέμα αυτό απαντάει συνήθως μικροδιάστατα στην ανώτερη ζώνη του εξωτερικού των αψίδων του ιερού βήματος συχνά σε εκκλησίες Λαγκαδι(α)νών μαστόρων[46]. Έχει υποστηριχτεί ότι αυτά τα αψιδώματα αποτελούν βυζαντινή, ιδιαίτερα μυστριώτικη παράδοση: δείγματά τους οι κόγχες των ιερών Βροντοχίου και Παντάνασσας του Μυστρά[47]. Η πρωτοτυπία του αγιομονίτη δημιουργού είναι ότι τα ανέπτυξε υψίκορμα και τα συνέδεσε με το *θύρωμα* εισόδου.

---

46. Ν. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Γορτυνίας* (1956), 95 Εικ. 56.

47. Ν. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Γορτυνίας* (1956). Στο καθολικό Ι.Μ. Ξηροποτάμου συναντάμε σειρά αψιδωμάτων αγκαλιάζοντας το καθένα τριάδα τοξωτών ανοιγμάτων μία ζώνη που ζωογονεί το υπερυψωμένο ισόγειο, ενώ αντίθετα επιστρέφει το σύνολο μια κλειστή ζώνη με λίγα μικρά ορθογώνια ανοίγματα: Πολυβίου, *Καθολικό Μονής Ξηροποτάμου* (1999), πίν. 12.

Τρίτη όψη που θα περιγράψουμε είναι η βορεία, σύνθεση της παλαιότερης υπάρχουσας φάσης και της φάσης περιόδου Κολοκοτρώνη (Εικ. 15Α & Β). Αυτή παρουσιάζει στο ανατολικό άκρο της την εκκλησία στο δε δυτικό το διώροφο κτήριο. Στην όψη αυτή της εκκλησίας εμφανίζονται δύο ανοίγματα: το ανατολικότερο και το μικρότερο, είναι κανονικό ορθογώνιο παράθυρο με *σκεπαστάρι* (ήτοι λίθινο οριζόντιο υπέρθυρο) έχοντας πάνω του τον ημικυλινδρικό *αφαλό*, που διαμορφώνει το ανακουφιστικό *βόρτο* (Εικ. 16Α). Μορφολογικά - κατασκευαστικά το εξεταζόμενο παράθυρο χρονολογείται μάλλον περί τα μισά του 19^{ου} αι. Το δεύτερο άνοιγμα (Εικ. 3 αρ. 1 και 16Β) πρέπει να ήταν αρχικά θύρα. Η κάλυψη του τοξωτή, με χαμηλωμένο τόξο παραπέμπει ωστόσο σε όψιμες κατασκευές.

Προέχουσα σημασία έχει η πλαγία όψη του διωρόφου καθώς προβάλλει ως συνέχεια του μορφολογικού συστήματος της πρόσοψης. Αυτό γίνεται φανερό από την ύπαρξη υπολειμμάτων των παρόμοιων λίθινων κατακόρυφων στοιχείων σε ίδιες μεταξύ τους ουσιαστικά αποστάσεις. Αυτό σημαίνει ότι σε εκπόνηση πρότασης αποκατάστασης αυτής της όψης θα έχουμε οδηγό τα μορφολογικά στοιχεία της πρόσοψης: ήτοι υπερύψωση των λίθινων στοιχείων και σύνδεσή τους με τόξα. Υπεράνω αυτών θα πρέπει να αποκατασταθεί ένα παράθυρο όμοιο των της πρόσοψης.

Όμως η όψη αυτή του τοίχου του διωρόφου κτηρίου, που διατηρεί μορφολογικά στοιχεία της περιόδου Κολοκοτρώνη, διαφέρει ως προς τον τρόπο στέγασης μιας άμεσα τουλάχιστον προγενέστερης της σημερινής κατάστασης. Μια φωτογραφία (Εικ. 17) του συνόλου από Α-ΒΑ το αποδεικνύει. Αυτή παρουσιάστηκε το φθινόπωρο του 1957, δημοσιευμένη στα 1976-1978 με τον υπότιτλο «Η Αγία Μονή, καθώς εσώζετο προ ολίγων ετών»[48]. Αυτή δεν μπορεί παρά να ανήκει σε χρόνο προ των σεισμών 1965 και 1966: Συγκρινόμενη με την αντίστοιχη σημερινή άποψη (Εικ. 15Β) διαφέρει στον τρόπο στέγασης του ΒΔ γωνιαίου χώρου.

Σήμερα ο χώρος αυτός καλύπτεται από την ενιαία τετράρριχτη μακρόστενη στέγη της δυτικής πτέρυγας, στην φωτογραφία (Εικ. 17) εμφανίζεται ο ανατολικός τοίχος του ΒΔ χώρου να υπερυψώνεται έχοντας «αετωματική» απόληξη, με το αποτέλεσμα να δημιουργείται εκεί τοπική δίρριχτη στέγη της οποίας η νότια πλάγια να ρίχνει τα όμβρια νερά προς το εσωτερικό! Πρόκειται προφανώς για απεικόνιση προσεισμικής κατάστασης, αποκαλυπτικής μιας ενδιάμεσης οικοδομικής φάσης. Μιας φάσης που υφίστατο ακόμα εν μέρει η μακρόστενη εσωτερική αυλή, η οποία βαθμιαία καλύφτηκε, τελικά εντελώς. Βέβαια στην φάση αυτή, που απεικονίζει η φωτογραφία, η απομάκρυνση των ομβρίων δεν ήταν η ιδανική.

---

48. Καναβός, «Αγία Μονή», πίν. VIII Εικ. 2.

Απομένει να περιγράψουμε τη νοτία όψη (Εικ. 18Α και Εικ. 18Β). Είναι αντιπροσωπευτική της τελευταίας οικοδομικής φάσης. Σήμερα δεν έχει τίποτα το κοινό με την Β και Δ όψη. Ενιαία παρέχεται η εμφάνιση της διώροφης αυτής πλευράς του συγκροτήματος: αποτέλεσμα της χρονικά σύγχρονης κατασκευής της. Χαρακτηρίζεται από ζώνη οπλισμένου σκυροδέματος, η οποία διαστρώθηκε στο ύψος του υπέρθυρου της σειράς παραθύρων του ισογείου. Άραγε μήπως η ανοικοδόμηση αυτής της πλευράς πραγματοποιήθηκε μετά τους σεισμούς των 6,1 ρίχτερ της 5 Απριλίου 1965 και 6,0 ρίχτερ 1 Σεπτεμβρίου 1966 και τους μετασεισμούς που επακολούθησαν στην περιοχή της Μεγαλόπολης και έπληξαν ιδιαίτερα ο δεύτερος μια σειρά χωριών της, μεταξύ των οποίων την Εκκλησούλα (Μερζέ);[49] Προστίθεται πάντως ότι υπάρχει και η πληροφορία ότι [ίσως] η νότια πλευρά ανοικοδομήθηκε περί το 1956.

Προκειμένης μιας αποκατάστασης αυτής της νότιας όψης, παρατηρούμε ότι το δυτικό τμήμα της ήταν μέρος της ανοικοδόμησης περιόδου Θ. Κολοκοτρώνη. Ως εκ τούτου μορφολογικά ακολουθούσε το περιγραφέν πρόσωπο του διωρόφου κτίσματος της βορείας όψης του μνημείου. Συμβάλλει δε στην ύπαρξη και εδώ στη νότια όψη τέτοιου διωρόφου το ακόλουθο: Κατά προφορική παράδοση από τον εκεί επάνω όροφο πριν το 1956 παρακολουθούσαν εκκλησιαζόμενοι, ως σε υπερώο, την τελούμενη (έστω εν μέρει) λειτουργία κάτω στην αυλή. Εφόσον η πληροφορία αυτή αληθεύει, τότε αποκτάμε και μια συνολικότερη εικόνα για την κτηριολογία του συγκροτήματος, τότε: Μεταξύ της αυλής (ύπαιθρης και στεγασμένης) και του νοτίου ορίου θα υπήρχε η αναφερόμενη σειρά ισογείων κελλιών και ενός διωρόφου προφανώς αυτό στο ανατολικό όριο.

Από το 1882 έως το 1910, που κατέχουμε σαφή εικόνα έστω μόνο της δυτικής όψης (όθεν μερικής άποψης) του μνημείου μας (βλ. Εικ. 13) δεν διαθέτουμε σαφή στοιχεία για την Αγία Μονή. Μετά το τελευταίο γνωστό χρονικό όριο έως τα μέσα της δεκαετίας 1960-1970 στερούμεθα ειδήσεων. Όμως στο διάστημα αυτό πρέπει να διαμορφώθηκε το υφιστάμενο διώροφο οικοδομικό συγκρότημα. Συγκρότημα που δείχνει πολλές ασυνέχειες με το προηγούμενο και ζητάει απαντήσεις, όχι πάντοτε ικανοποιητικές πως, γιατί και κυρίως πότε αναπλάστηκε τμηματικά ή συνολικά. Ένα μπορούμε ίσως να υποστηρίξουμε ότι η κατάργηση (μάλλον βαθμιαία) της εσωτερικής ύπαιθρης αυλής σηματοδότησε αλλαγή λειτουργίας του συγκροτήματος.

Σήμερα η μονή αναγεννάται, καθώς ιδιαίτερα από τις 26 Μαΐου 2013 έρχεται εδώ να εγκαταβιώσει νέος ασκητής. Πρόκειται για τον μοναχό Συμεών (κατά κόσμον Ιωάννην Ζαγοριανό) γεννηθέντα το 1955, καταγόμενον από την Μικρά Ασία. Ήδη με ενέργειες του πραγματοποιήθηκαν αναγκαίες εγκα-

---

49. Β. Παπαζάχος - Κ. Παπαζάχου, *Οι Σεισμοί της Ελλάδας* (2003), 267-268.

ταστάσεις στον αχρησιμοποίητο έως τώρα ΝΑ γωνιαίο χώρο του ισογείου[50]. Οι εγκαταστάσεις αυτές βεβαίως ήταν εκ των ων ουκ άνευ. Όμως η κατασκευή τους διέρρηξε κανόνες εκ περισσού. Μπορούσαν να πραγματοποιηθούν βάσει αδείας στον ακραίο ανατολικό εκεί επαρκή χώρο διαστάσεων 2,904,75 μ. (Εικ. 3 αρ. 6). Αντ' αυτού για την μη απαραίτητη μεγέθυνση της επιφάνειας κατεδάφισαν τον εκεί παλαιό τοίχο, που ισοδυναμεί με την καταστροφή ενός και μόνου (δυστυχώς) μαρτυρίου προγενέστερης οικοδομής φάσης του μνημείου[51]. Παράλληλα απόφραξαν την προς τα εκεί μεσημβρινή επιφάνεια του παραθύρου στον νότιο τοίχο του ναού (Εικ. 3 αρ. 3), τόσο αποκαλυπτικού για την οικοδομική ιστορία της Αγίας Μονής Μερζέ[52].

---

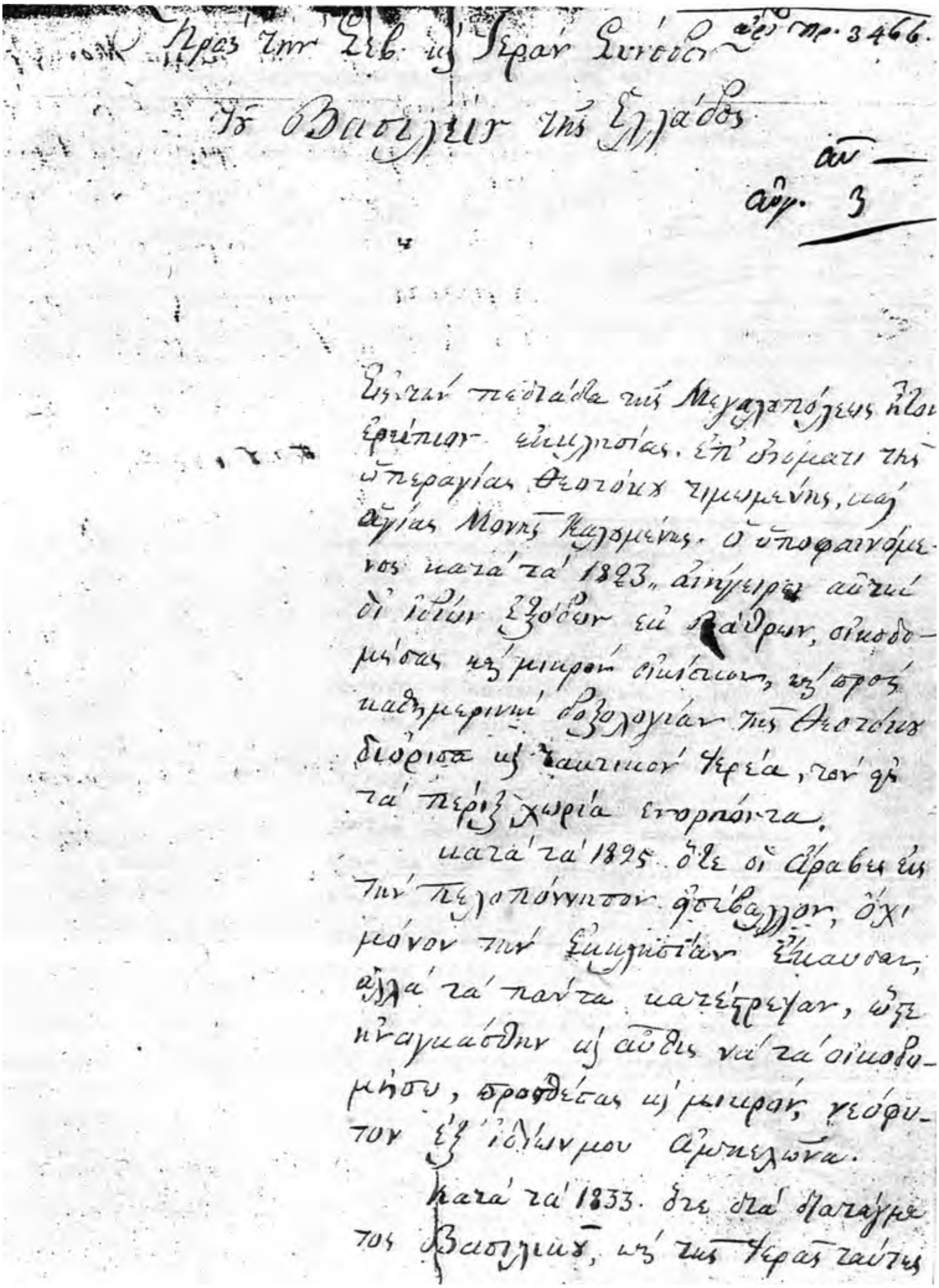
50. Πληροφορίες πατρός Θεοδώρου ιερέως Γεωργαντά, Μακρύσια Μεγαλοπόλεως, ο οποίος κατά πολύ συνεργάστηκε εγκαρδίως μαζί μας στις καταμετρήσεις της Μονής στο διάστημα 2010-2014. Τον ευχαριστούμε γι' αυτό. Ευχαριστίες οφείλονται και στον πολιτικό μηχανικό κ. Κων. Φρέντζο για την τεχνική και βιβλιογραφική βοήθεια, στην καθηγήτρια Ξανθή Προεστάκη για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της Αγίας Μονής. Την κ. Γεωργία Δάλκου ευχαριστούμε για την παραχώρηση φωτογραφικού υλικού, τον καθηγητή Σοφ. Δημητρακόπουλο για συμβο(υ)λές. Την κ. Κική (Κυριακή) Κετικίδου-Δούμπα και τον κ. Στ. Δούμπα για την επεξεργασία κειμένου και εικόνων μας. Την δε κ. Γεωργία Γιαννικοπούλου για βιβλιογραφικές διευκρινήσεις.

51. Βλ. σελ.51 κ.ε. του παρόντος.

52. Επί του πιεστηρίου: αυτοψία μας Σαββάτου 24 Μαΐου 2014 συνοδευόμενοι από τους κ.κ. Παν. Βέμμο, Σπ. Καλδή και Κων. Φρέντζο.



Εικ. 1. Περιοχή Μεγαλόπολης με Αγία Μονή Μερζέ. (Απόσπασμα χάρτη Νικ. & Ιωαν. Φώτη. Ελλάς… Αθήνα 2000, χάρτης 37).



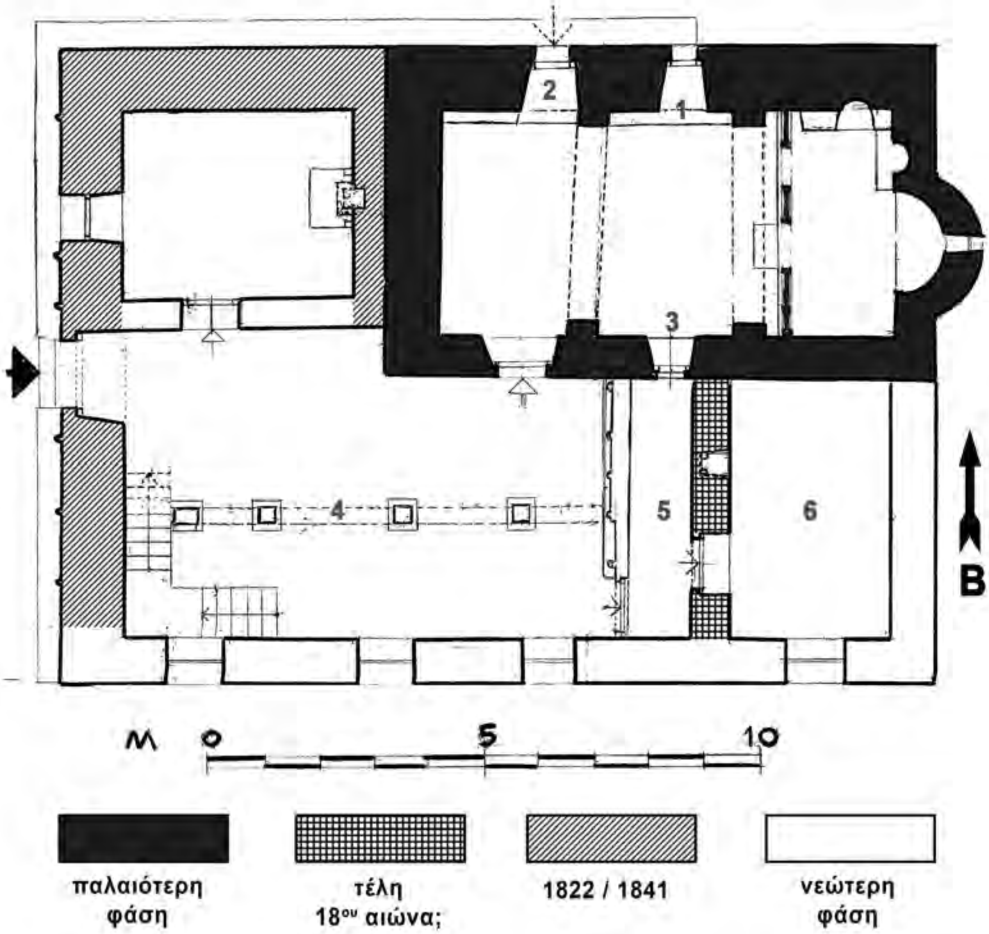
Πρὸς τὴν Σεβ. καὶ Ἱερὰν Σύνοδον ἀριθ. πρ. 3466.
τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος
ἀρ. —
ἀρ. 3

Εἰς τὴν πεδιάδα τῆς Μεγαλοπόλεως ἦτον ἐρείπιον ἐκκλησίας, ἐπ' ὀνόματι τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τιμωμένης, καὶ ἁγίας Μονῆς καλουμένης. ὁ ὑποφαινόμενος κατὰ τὰ 1823 ἀνήγειρα αὐτὴν δι' ἰδίων ἐξόδων ἐκ βάθρων, οἰκοδομήσας καὶ μικρὸν οἰκίσκον, καὶ πρὸς καθημερινὴν δοξολογίαν τῆς Θεοτόκου διόρισα καὶ ἐφημέριον ἱερέα, τὸν ἐκ τὰ πέριξ χωρία ἐνοριόντα.

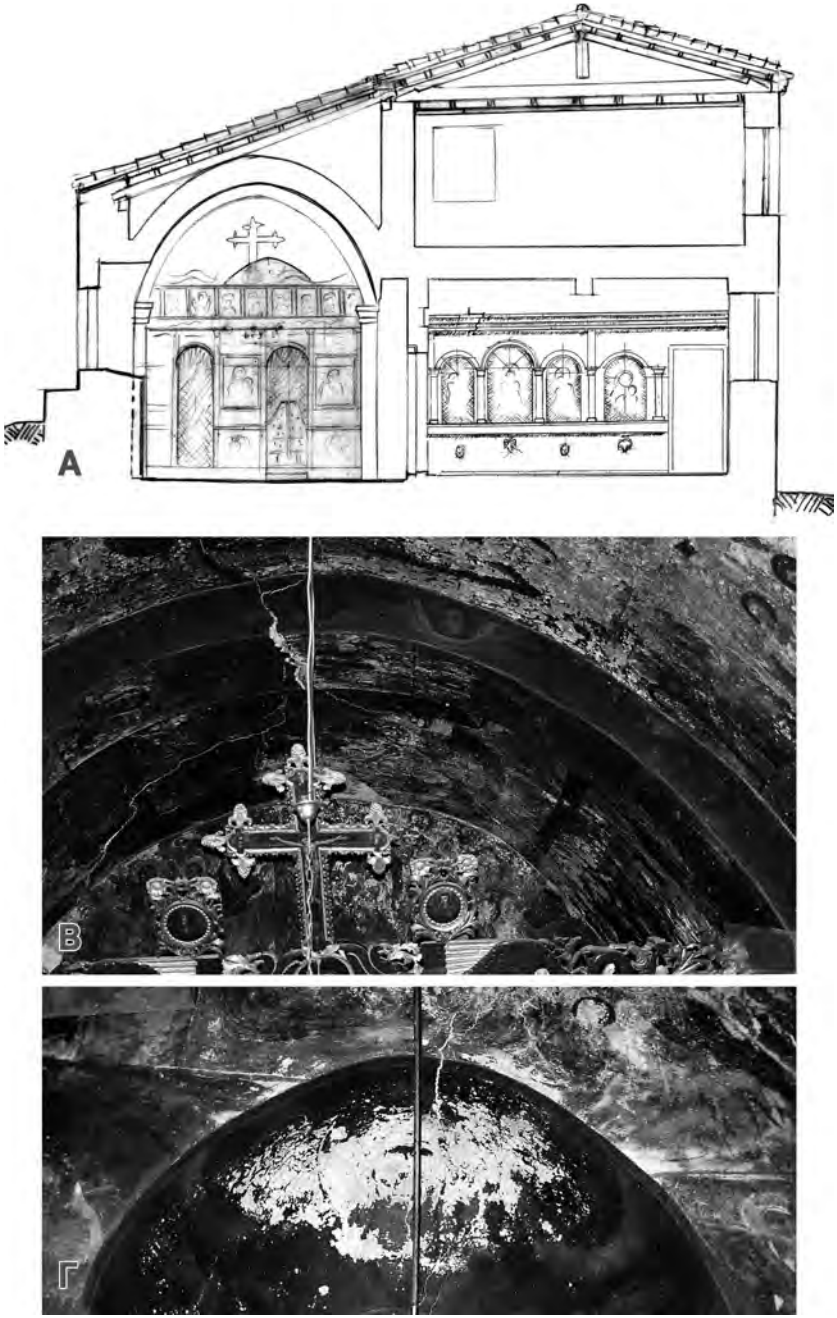
κατὰ τὰ 1825 ὅτε οἱ Ἄραβες εἰς τὴν Πελοπόννησον εἰσέβαλλον, ὄχι μόνον τὴν ἐκκλησίαν ἔκαυσαν, ἀλλὰ τὰ πάντα κατέστρεψαν, ὥστε ἠναγκάσθην καὶ αὖθις νὰ τὰ οἰκοδομήσω, προσθέτας καὶ μικρὸν νεόφυτον ἐξ ἰδίων μου ἀμπελῶνα.

κατὰ τὰ 1833 ὅτε διὰ Διατάγματος τοῦ Βασιλέως, καὶ τῆς Ἱερᾶς ταύτης

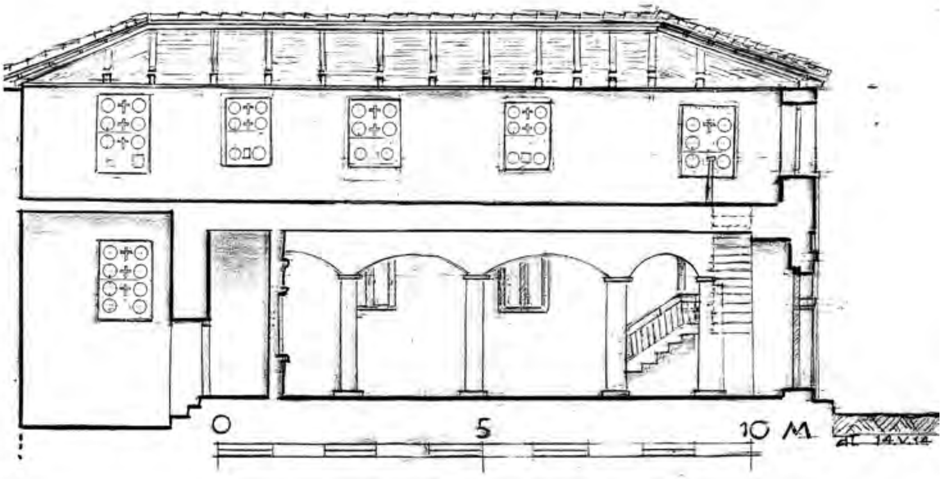
Εικ. 2Α, Β. Επιστολή Θεόδωρου Κολοκοτρώνη της 15ης Αυγούστου 1835 σχετική με την Αγία Μονή Μερζέ. (Ιστορικό Αρχείο Ιεράς Συνόδου. Ιερά Μητρόπολις Γόρτυνας και Μεγαλοπόλεως. Ι.Μ. Προδρόμου). (Δημητρακόπουλος, 359-360).



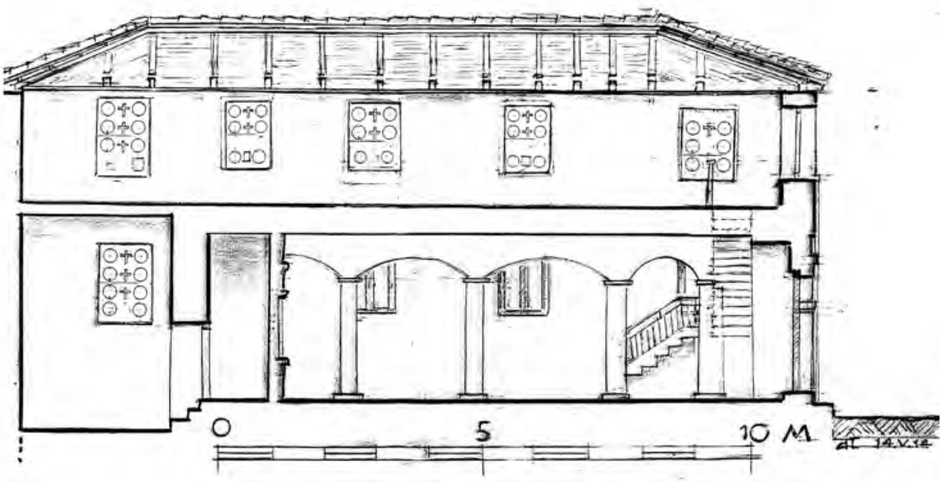
Εικ. 3. Αγία Μονή Μερζέ. Σκαρίφημα κάτοψης ισογείου με ένδειξη οικοδομικών φάσεων (Α.Π.).



Εικ.4Α, Β, Γ. Αγία Μονή Μερζέ. Α. Εγκάρσια τομή (αριστερά θόλου, κοιτώντας ανατολικά ναού), Β. Η οξυκόρυφη απόληξη του θόλου και τα σφενδόνια, Γ. Άποψη αψίδας ιερού. (Α.Π.).



Εικ. 5Α. Αγία Μονή Μερζέ. Ισόγειο. Άποψη σειράς στηριγμάτων "δίκλιτης" αίθουσας κοιτώντας ΝΑ (Α.Π. 2013).



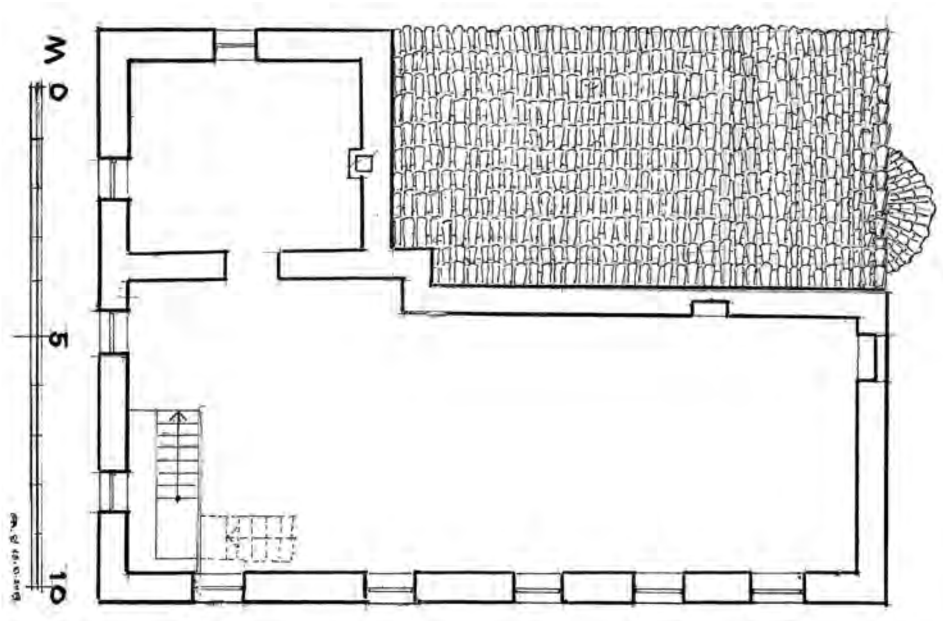
Εικ. 5Β. Αγία Μονή Μερζέ. Σκαρίφημα κατά μήκος τομής νότιας περιοχής συγκροτήματος (Αποτύπωση Α.Π. 2.XII.2011).



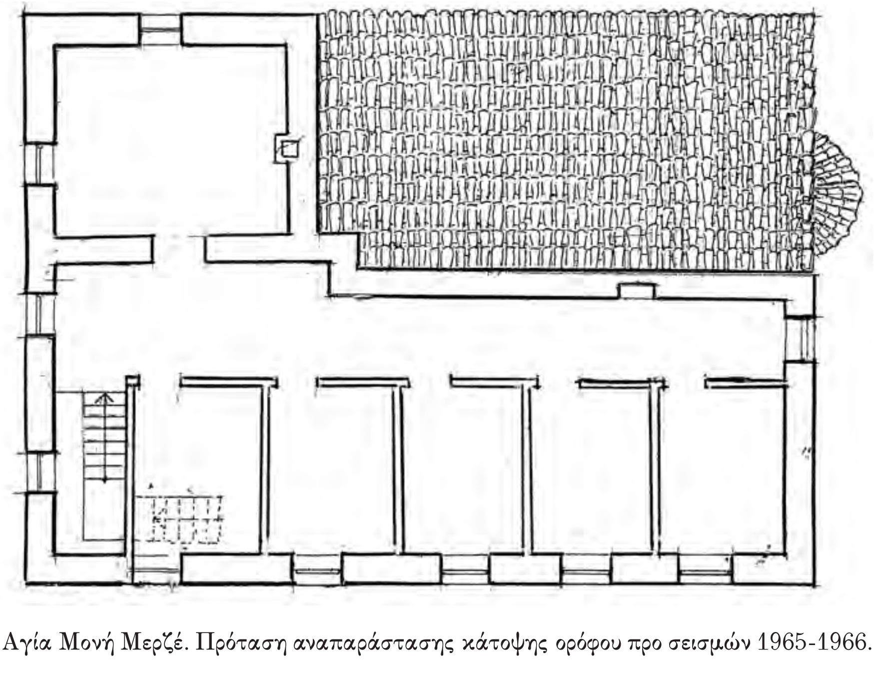
Εικ. 6. Αγία Μονή Μερζέ. Συμπληρωματικό νεωτερικό εικονοστάσιο στον ανατολικό τοίχο αίθουσας εισόδου (Α.Π., Φ10.Χ.5-Χ/1, Σεπτ. 2010). Βλ. και εικ. 4Α.



Εικ. 7.
Αγία Μονή Μερζέ.
Υπόλειμμα
διωρόφου χώρου
στη ΝΑ γωνία
συγκροτήματος
(Α.Π. 2010).



Εικ. 8. Αγία Μονή Μερζέ. Σκαρίφημα υπάρχουσας κάτοψης ορόφου.



Εικ. 9. Αγία Μονή Μερζέ. Πρόταση αναπαράστασης κάτοψης ορόφου προ σεισμών 1965-1966.



Εικ. 9Α. Αγία Μονή Μερζέ. Η ευρεία (σημερινή) αίθουσα του ορόφου.
(Στο βάθος αριστερά το εντοιχισμένο παράθυρο). (Α.Π. Φ.10 IX/5-X/1).

§6. Από την έως τώρα περιγραφή και από ό,τι ακόμα θα αναφερθεί, διαπιστώνεται ανυπαρξία μαγειρείου, υδροδότησης, αφοδευτηρίου, αποχέτευσης. Ως προς την αυλή, που σήμερα δεν υπάρχει έχουμε βεβαιωθεί για την ύπαρξη σε κάποια περίοδο. Πώς ικανοποιούνταν οι άλλες ανάγκες δεν γνωρίζουμε, όταν ακόμα προ ολίγων χρόνων εμόναζε εδώ μια γερόντισσα από την Μεσσηνία (βλ. τώρα και §25).

§7. Το μωσαϊκό αυτό των μεταβολών, το οποίο διακρίνεται στις κατόψεις, εμπλουτίζεται εξαιρετικά χάρη και στις όψεις.

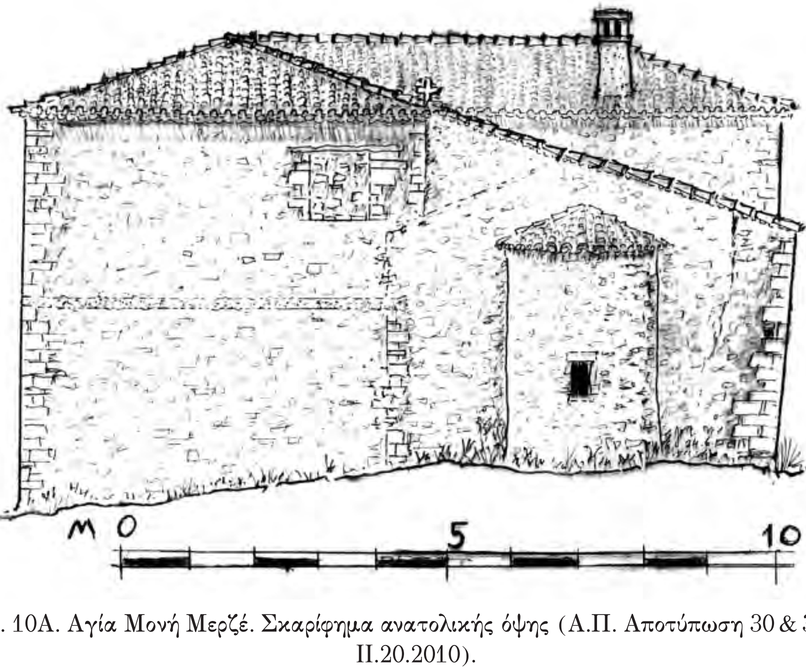
Η πλέον αντιπροσωπευτική μεταξύ των όψεων από την άποψη οικοδομικών φάσεων είναι η ανατολική (Εικ. 10 & 10Α). Σ'αυτή συνυπάρχουν η παλαιότερη (με το παλλάδιον του συγκροτήματος, την εκκλησία) και η νεώτερη διώροφη (με το νεωτερικό ζωνάρι μπετόν και την εν τέλει στον όροφο διαμορφωθείσα στον όροφο γνωστή αίθουσα με το εντοιχισμένο παράθυρο, εικ. 9Β & Γ). Παρατηρείται δε και αλληλοεμπλοκή των δύο αυτών φάσεων. Ο βόρειος τοίχος του ορόφου εδράστηκε πάνω στον νότιο της εκκλησίας. Αυτό διακρίνεται καθαρά, αχνά δε διαφαίνεται και το ίχνος της αρχικής νότιας πλευράς της πάλαι ποτέ δίρριχτης στέγης του ναού (ενώ κάτω ξεχωρίζει η παλαιά του ΝΑ γωνία με τα καλοπελεκημένα αγκωνάρια της). Διαφαίνεται το ίχνος στην υπερύψωση πάνω από τον ανατολικό τοίχο του ιερού, υπερύψωση, που χρειάστηκε για τη διαμόρφωση της ενιαίας μονόρριχτης κεραμοσκέπαστης βόρειας στέγης της διώροφης προσθήκης και της εκκλησίας.



Εικ.9Β. Αγία Μονή Μερζέ. Εξωτερική όψη εντοιχισμένου παράθυρου αίθουσας ορόφου (Α.Π. Φ10 IX/5-X/1). Βλ. και νότια όψη συγκροτήματος στην εικ. 10).



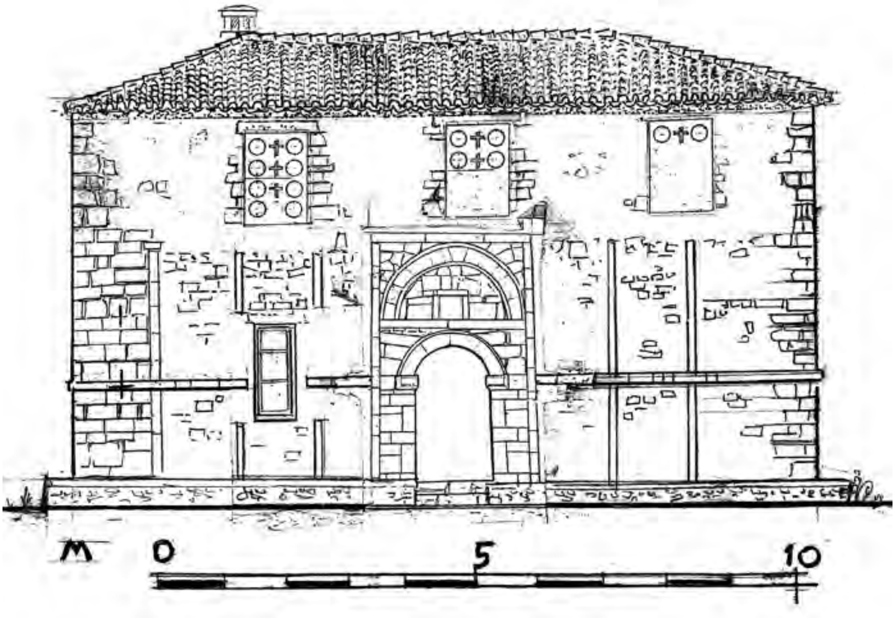
Εικ.10. Αγία Μονή Μερζέ. Ανατολική όψη (Α.Π. Φ10 IX/5-x /1 2010).



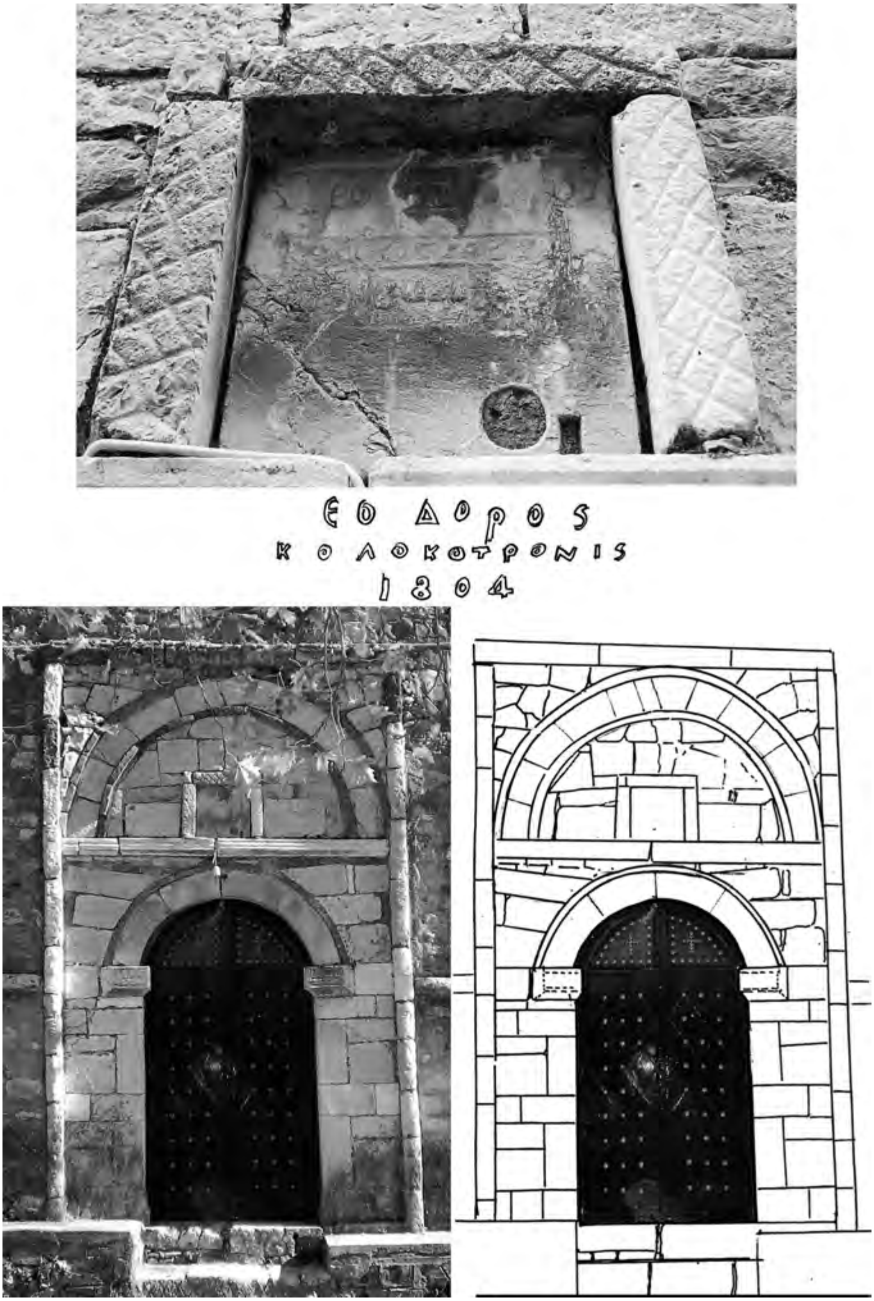
Εικ. 10Α. Αγία Μονή Μερζέ. Σκαρίφημα ανατολικής όψης (Α.Π. Αποτύπωση 30 & 31.VI-II.20.2010).



Εικ. 11. Αγία Μονή Μερζέ. Δυτική (πρόσ)οψη με το θύρωμα της μοναδικής εισόδου.



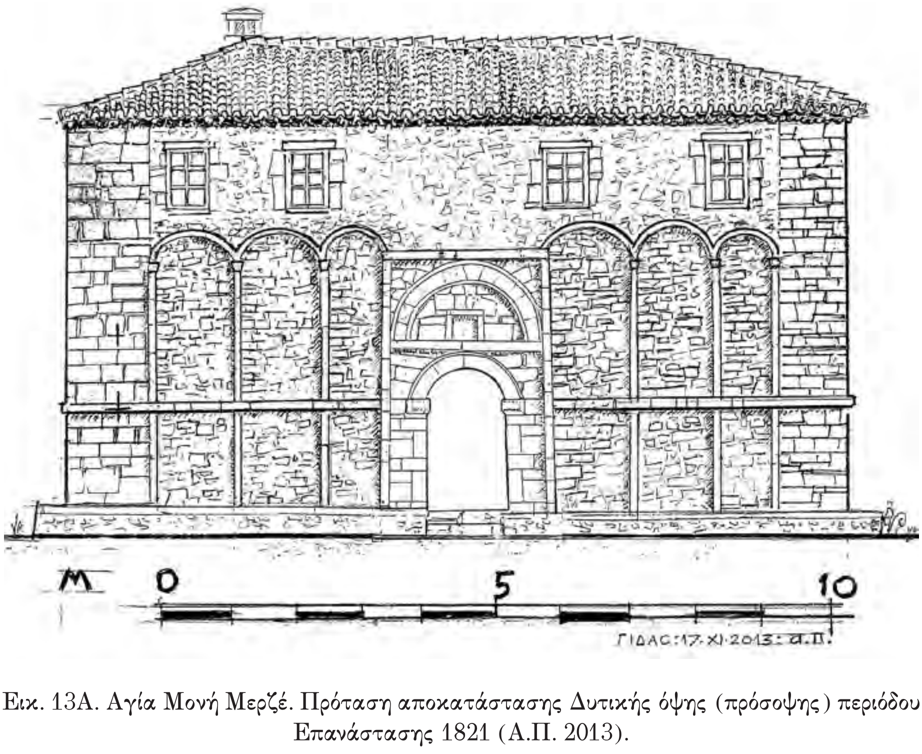
Εικ. 11Α. Αγία Μονή Μερζέ. Σκαρίφημα δυτικής (πρόσ)οψης.
(Αποτύπωση ΑΠ 25.ΙΙΙ & 31.VIII.2010).



Εικ. 12Α, Β, Γ. Αγία Μονή Μερζέ. Θύρωμα εισόδου. Α. Επιγραφή 1804 τυμπάνου, Β. Άποψη από τα δυτικά, Γ. Όψη (Α.Π. 2010).



Εικ.13. Αγία Μονή Μερζέ. Δυτική όψη (1910) (Σ.Δ.).



Εικ. 13Α. Αγία Μονή Μερζέ. Πρόταση αποκατάστασης Δυτικής όψης (πρόσοψης) περιόδου Επανάστασης 1821 (Α.Π. 2013).



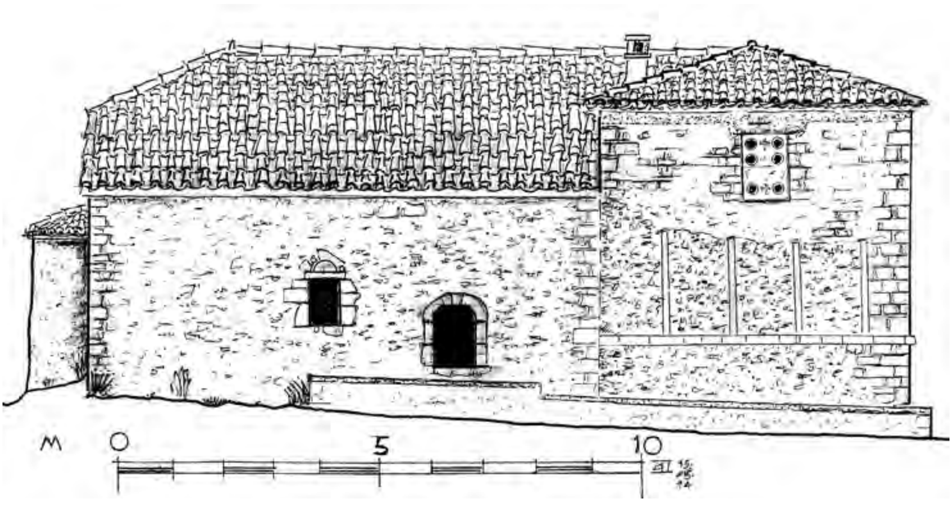


Εικ. 14Α. Αγρίδι Γορτυνίας. Ναός Αγίου Αθανασίου (1823). Θύρα (Α.Π. 1907).

Εικ. 14Β. Ρεκούνι Γορτυνίας. Ναός Αγίου Δημητρίου (1849). Θύρα (Α.Π. 2000)..



Εικ. 15Α. Αγία Μονή Μερζέ. Βορεία όψη. (Α.Π. 24 Μαΐου 2013).



Εικ. 15Β. Αγία Μονή Μερζέ. Βορεία όψη. (Σχεδίαση 2013, Α.Π.).





Εικ. 16Α. Αγία Μονή Μερζέ.
Παράθυρο βόρειας όψης
(Α.Π. Φ10 ΙΧ/5-Χ/1, Σεπτέμβριος 2010).

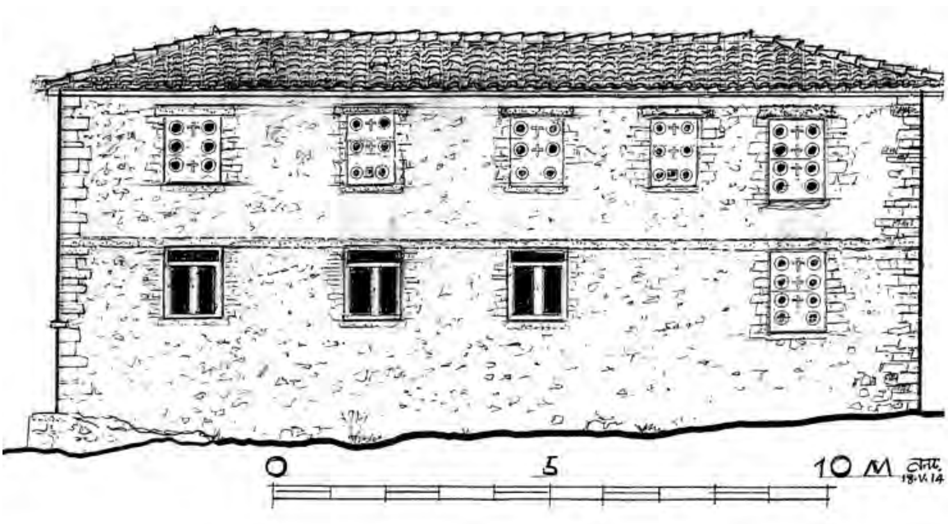
Εικ. 16Β. Αγία Μονή Μερζέ.
Άνοιγμα (αρχικά θύρα ;) βόρειας όψης
(Α.Π. Φ10 ΙΧ/5-Χ/1, Σεπτέμβριος 2010).



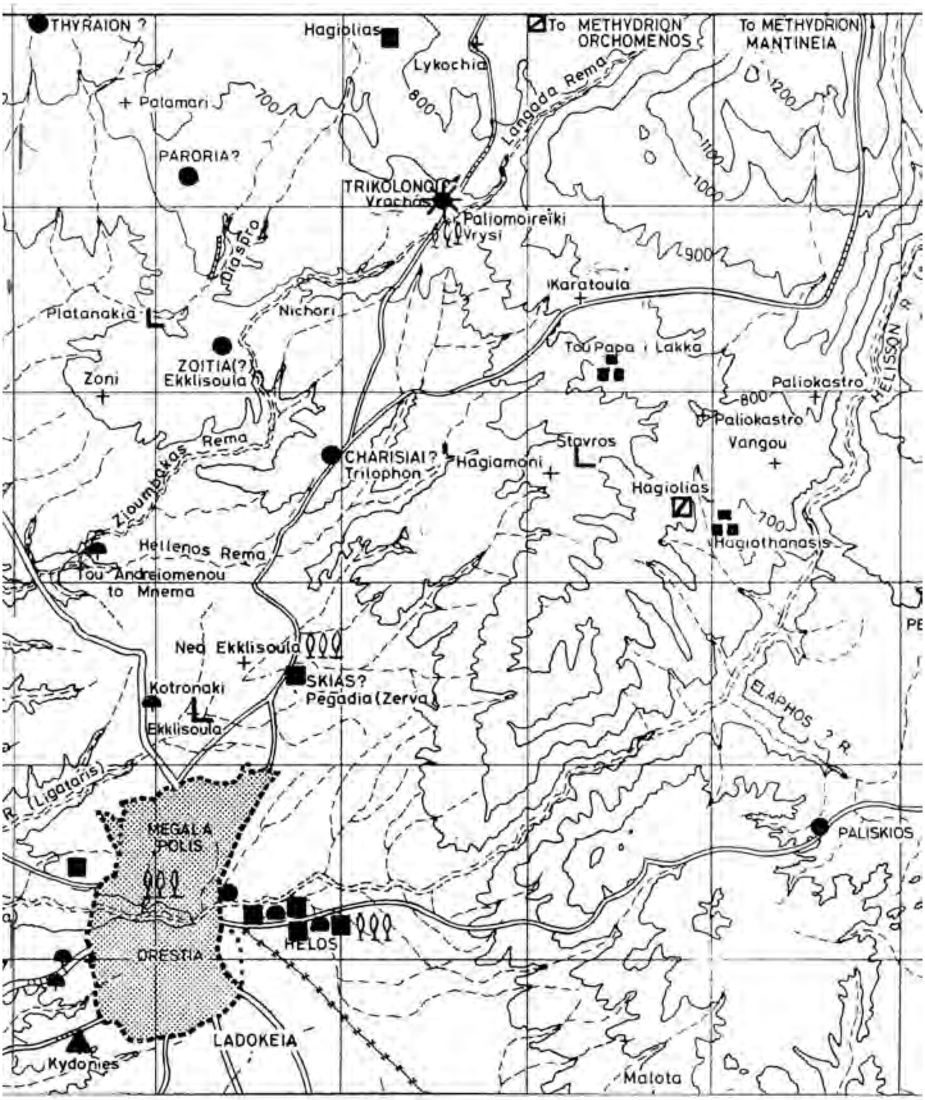
Εικ.17. Αγία Μονή Μερζέ. «Η Αγία Μονή, καθώς εσώζετο προ ολίγων ετών»
(Καναβός, 1976-1978 πίναξ VIII εικ. 2)



Εικ. 18Α. Αγία Μονή Μερζέ. Άποψη από τα νοτιοανατολικά
(Α.Π. Φ10 ΙΧ/5-Χ/1 Σεπτ. 2010).



Εικ. 18Β. Αγία Μονή Μερζέ. Νότια όψη. Σκαρίφημα βάσει μετρήσεων Α.Π. 2013).



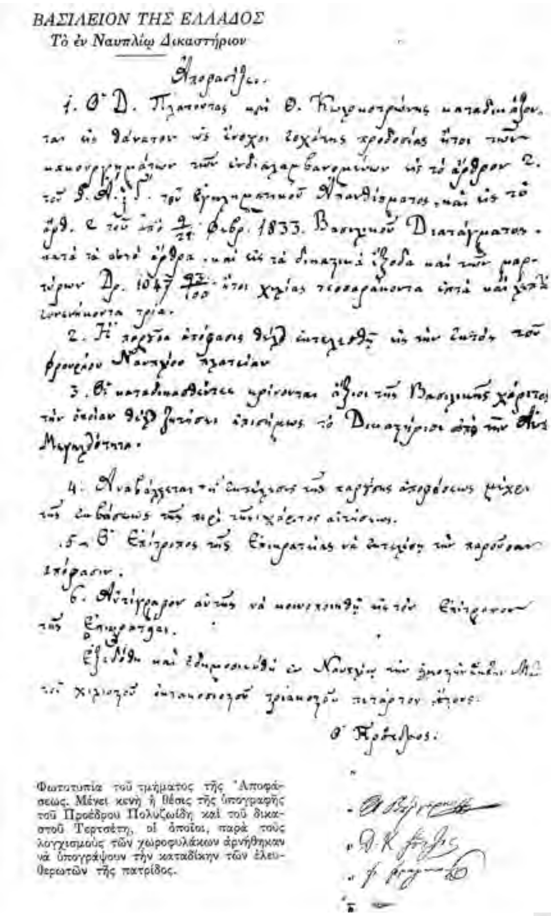
Εικ. 19. Η ενιαία αρχαία περί την Αγία Μονή (ΒΑ Νέας Εκκλησούλας) περιοχή στα κλασσικά - ρωμαϊκά χρόνια (Πετρονώτης, *Η Μεγάλη Πόλις*, 1973, Fig. 5.



Εικ. 20Α. Αγία Μονή Μερζέ. Ανάγλυφο πλησίον βορείας γωνίας δυτικής όψης (Α.Π. 24.05.2014).



Εικ.20Β. Καρύταινα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής. Ανάγλυφο (Μουτσόπουλος, 1956, σ. 53 εικ. 29).



ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
Τὸ ἐν Ναυπλίῳ Δικαστήριον

Φωτοτυπία τοῦ τμήματος τῆς Ἀποφάσεως. Μένει κενὴ ἡ θέσις τῆς ὑπογραφῆς τοῦ Προέδρου Πολυζωΐδη καὶ τοῦ δικαστοῦ Τερτσέτη, οἱ ὁποῖοι, παρὰ τοὺς λογχισμοὺς τῶν χωροφυλάκων ἀρνήθηκαν νὰ ὑπογράψουν τὴν καταδίκην τῶν ἐλευθερωτῶν τῆς πατρίδος.

Εικ.21. Τμήμα της Απόφασης καταδίκης εις την εσχάτην των ποινών Θ. Κολοκοτρώνη και Δ. Πλαπούτα (Κανδηλώρος, *Δίκη Κολοκοτρώνη*, [2]1960, σ. 7).



Εικ.21Α.Ο Θ. Κολοκοτρώνης το 1835 (υδατογραφία Καρλ Πάβλοβιτς-Μπριουλιόφ (1799-1852) (Αρχείο Δημητρακόπουλων Αλωνισταίνης).



Εικ.22Α.
Αγία Μονή Μερζέ.
Θύρα ναού.
Επιγραφή (1841)
(Α.Π. 2.XII.2011).



Εικ.22Β.
Αγία Μονή Μερζέ.
Θύρα ναού
(Α.Π. 2.XII.2011).



Εικ.23. Αγία Μονή Μερζέ. Στήλη επιγράφουσα την κατά παράδοση απόκρυψη του Θ. Κολοκοτρώνη σε εκεί πουρνάρι προς σωτηρία του από τους Τούρκους. (Α.Π. 24.05.2014).





Εικ.25Α. Καρύταινα. Παναγία του Κάστρου, «η εκκλησιά του Κολοκοτρώνη». Α. Άποψη από τα βορειοανατολικά, Β. Άποψη από τα βορειοδυτικά,



Εικ.26. Βαλτέτσι. Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου. Άποψη από τα βορειοανατολικά. Εμπρός ανδριάς Θ. Κολοκοτρώνη. (Α.Π. 24.05.2014).

Γιάννης Α. Καρατζόγλου

ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΒΟΙΩΤΙΑΣ*

Η ιερά μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου βρίσκεται 14 χλμ. βορειοδυτικά της Θήβας και 5 χλμ. βόρεια από την κωμόπολη των Βαγίων σε υψόμετρο 230 μ. Η μονή είναι κτισμένη σε μικρή κοιλάδα ανάμεσα στο ύψωμα Νταρίτσια και στις ανατολικές υπώρειες του όρους της Σφίγγας[1]. Η μονή είναι γνωστή και αναφέρεται ακόμη ως μονή Μαζαράκη ή απλώς Μαζαράκι, από το όνομα του χωριού που υπήρχε στην απέναντι πλευρά της κοιλάδας μεταξύ του 15ου και 17ου αιώνα, οπότε ερημώθηκε. Το χωριό Μαζαράκι, σήμερα εντελώς εξαφανισμένο, ήταν αρχικά μια αρβανίτικη «κατούνα»[2] (Εικ.1).

Η μονή αναφέρεται στα δημοσιεύματα: 1. *Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου «Μαζαράκι»*, έκδοση Ιεράς Γυναικείας Κοινοβιακής Μονής Αγίου Ιωάννου Θεολόγου - Μαζαράκι, Αθήνα, χ.χ.[3], 2. Σπύρος Κοκκίνης, *Τα μοναστήρια της Ελλάδος, οδηγός, ιστορία, θησαυροί, βιβλιογραφία*, Εστία, Αθήνα 1976, σ.147 και 3. Εγκυκλοπαίδεια Νέα Δομή, τ. 1, σ. 160, W. M. Leake, *Travels in northern Greece in four volumes* (vol.II), J. Rodwell (ed.), New Bond Street, London 1835[4].

---

* Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στην ηγουμένη Ευπραξία, τη μοναχή Συγκλητική και γενικά στη φιλόξενη αδελφότητα της μονής. Ευχαριστώ επίσης τους συναδέλφους Σταύρο Ορεστίδη και Γεράσιμο Θωμά και τη θυγατέρα μου Μαρία-Μόσχα Καρατζόγλου.

1. Το όρος της Σφίγγας ή Σφίγγιον όρος (υψόμετρο: 565 μ.) βρίσκεται ανάμεσα στη λίμνη Υλίκη και στην πεδιάδα Θήβας-Βαγίων και είναι το βουνό σε σπηλιά του οποίου κατά τη μυθολογία κατοικούσε η Σφίγγα. 2,5 χλμ. Νότια της μονής περνάει η σιδηροδρομική γραμμή στη διασταύρωση της οποίας με το δρόμο από τα Βάγια στο μοναστήρι υπάρχει παλαιός σταθμός, ενώ η καινούργια σήραγγα του τραίνου ονομάζεται «της Σφίγγας».

2. Κατούνα είναι ένας μη μόνιμος οικισμός, κυρίως κτηνοτρόφων. Βλ. *Αρβανίτες*, σειρά *Ρίζες Ελλήνων, ανθρωπογεωγραφία της Ελλάδας*, κείμενα: Αντώνης Δικαίος, Πήγασος Εκδοτική Α.Ε., Αθήνα, χ.χ., 68, 70.

3. Για το μοναστήρι βρίσκεται υπό έκδοση από τη μονή εκτενέστερο βιβλίο με επιμέλεια της μοναχής Συγκλητικής.

4. Στη σ. 216 αναφέρει το Μαζαράκι: "..the road leading from Váia to Mazéraki.." και πιο κάτω ανώνυμα το μοναστήρι: "..near the foot of the lower dectivities of Mount Fagá, where are some sources of water, and above them on the heights a monastery".

Η πρώτη γνωστή μαρτυρία για τη μονή βρίσκεται σε οθωμανικό φορολογικό κατάλογο του 1570, ενώ οι προηγούμενοι κατάλογοι δεν την αναφέρουν[5]. Επομένως, η ίδρυσή της πρέπει να τοποθετηθεί μερικά χρόνια πριν, μέσα στον 16ο αι. Το μοναστήρι φαίνεται να ακμάζει στο τέλος του 16ου αι., οπότε προστίθεται νάρθηκας στο καθολικό. Για τη μετέπειτα πορεία του δε γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα έως την επανάσταση του 1821. Το 1825 έγινε μάχη κοντά σ' αυτό[6], ενώ μέχρι το τέλος του Αγώνα η Βοιωτία, ως στρατηγικό πέρασμα μεταξύ κεντρικής και νότιας Ελλάδας, υπήρξε θέατρο μαχών με εναλλασσόμενο νικητή. Τελικά, στις 12 Σεπτεμβρίου του 1829 στην Πέτρα, 15 χλμ. δυτικά της μονής, δόθηκε η τελευταία μάχη του Αγώνα. Φαίνεται λοιπόν ότι η μονή «κατεστράφη από τον πόλεμο» κατά την έκφραση επιστολής κατοίκων των Βαγίων[7]. Το 1833 μαρτυρούνται τρεις μοναχοί[8]. Την ίδια χρονιά, με το βασιλικό διάταγμα της 25ης Σεπτεμβρίου (8ης Οκτωβρίου, ν.η.), η μονή, έχοντας κάτω από έξι μοναχούς, διαλύεται και το καθολικό υπάγεται στο χωριό Βάγια. Χρησιμοποιήθηκε κατά καιρούς ως καταφύγιο σε καιρό πολέμου από τους γύρω χωρικούς, ενώ το πανηγύρι της μονής συνεχίστηκε. Μόλις το 1969, επί μητροπολίτου Θηβών και Λεβαδείας Νικοδήμου Γραικού, το μοναστήρι επανασυνίσταται ως γυναικείο και κατοικείται από τη συνοδεία της ηγουμένης Μακρίνας Λιακάκου. Το 1982, νέα συνοδεία διαδέχεται την πρώτη υπό την σημερινή ηγουμένη Ευπραξία Μπακαούκα[9].

Από τα παλαιά κτήρια της μονής σώζεται μόνο το καθολικό στη νότια χαμηλή αυλή της σημερινής μονής, σε έδαφος με κλίση περ. 20% από δυσμών προς ανατολάς. Το καθολικό τιμάται στο όνομα του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου και εορτάζει κατά παράδοση στις 8 Μαΐου.

Το καθολικό ακολουθεί τον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο και μάλιστα τη σύνθετη παραλλαγή του, όπως και τα περισσότερα καθολικά της περιοχής, π.χ. των μονών Οσίου Σεραφείμ Δομπού[10], Μακαριώτισ-

5. Machiel Kiel, "The rise and decline of Ottoman Boeotia, 15th - 19th centuries," στο: John Bintliff (Ed.) Recent Development in the History and Archaeology of Central Greece, *Proceedings of the 6th International Congress of Boeotian Studies,* Οξφόρδη ²1997, 344-345.

6. Όπως αναφέρεται στο *Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου «Μαζαράκι»*, έκδοση Ιεράς Γυναικείας Κοινοβιακής Μονής Αγίου Ιωάννου Θεολόγου - Μαζαράκι, Αθήνα, χ.χ, , στο εξής *Μονή Μαζαράκι*, 7.

7. Ό.π., 7.

8. Σύμφωνα με την επιγραφή του δυτικού τοίχου, βλ. παρακάτω.

9. Βλ. *Μονή Μαζαράκι*, 7. 12. Σήμερα, το μοναστήρι ακμάζει με 25 μοναχές.

10. Γ. Καρατζόγλου, «Τρία καθολικά του Ελικώνα», *25ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2005, 57-58.

σας[11] και Αγίου Νικολάου του Νέου[12]. Αποτελείται από κυρίως ναό και τριμερές ιερό και δεν διαθέτει νάρθηκα. Έχει γενικές εξωτερικές διαστάσεις 8,00×12,10 $μ^2$, χωρίς την προεξέχουσα κόγχη του ιερού. Ο ναός έχει δύο εισόδους αντικριστές στη βόρεια και τη νότια κεραία, από τις οποίες η βόρεια έχει πλάτος 0,70 μ., ενώ η νότια, ως κύρια παλαιότερα, έχει πλάτος 1,05 μ. (Εικ.2).

Οι ημικυκλικές κόγχες των παραβημάτων εγγράφονται στο πάχος του ανατολικού τοίχου. Το ιερό καλύπτεται με κατά μήκος καμάρα, προέκταση της ανατολικής κεραίας του σταυρού, και τα παραβήματα με χαμηλότερες εγκάρσιες καμάρες. Η Αγία Τράπεζα, διαστάσεων 75×110 εκ., στηρίζεται σε ορθογώνια παραλληλεπίπεδη βάση. Το ιερό χωρίζεται από τον κυρίως ναό με δύο πεσσούς διατομής 61×61 εκ. επάνω στους οποίους ακουμπά το νεότερο ξυλόγλυπτο εικονοστάσιο.

Ο κυρίως ναός καλύπτεται στις κεραίες του σταυρού με καμάρες, στο κέντρο με τρούλο και στα γωνιακά διαμερίσματα με καμάρες εγκάρσιες, όπως τα παραβήματα. Ο τρόπος αυτός καλύψεως των γωνιακών διαμερισμάτων συναντάται στην ηπειρωτική Ελλάδα, όπως στο καθολικό της Μεταμορφώσεως της μονής Μοδίου[13] (16ος αι.), το καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Τυρνάβου[14] (18ος αι.) ή ο Άγιος Νικόλαος στο Περιβόλι Γρεβενών[15] (1803). Τα έξι μικρά εγκάρσια τόξα καταλήγουν στους μακρούς τοίχους σε ισάριθμες παραστάδες, προεξοχής 12 εκ.

Το καθολικό, μαζί με το ιερό, έχει εσωτερικές διαστάσεις 6,35 μ. × 10,42 μ. και λόγο πλευρών 6,35:10,42 = 1:1,641, είναι δηλαδή χώρος αρκετά επιμήκης. Για σύγκριση, σε σταυροειδείς σύνθετους τετρακιόνιους της Τουρκοκρατίας στην περιοχή ο λόγος αυτός είναι: στο καθολικό της μονής Οσίου Σεραφείμ Δομπού[16] (1619) 1:1,452, στην Αγία Τριάδα Καρπενησίου[17] (προ της επεκτάσεως του

11. Γ. Καρατζόγλου - Γ. Θωμάς, «Νέες παρατηρήσεις στο καθολικό της μονής Μακαριωτίσσης Βοιωτίας», *33ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2013, 57-58.

12. Ι. Δημακόπουλος, Το καθολικό της μονής του Αγ. Νικολάου του Νέου του εν Βουναίνη στο Υψηλάντη Βοιωτίας, *3ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1983, 21-22.

13. Α. Πασαλή, «Η Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Μόδιον Φθιώτιδος», *Εκκλησίες 6*, Αθήνα 2002, 152-153.

14. Α. Πασαλή, «Τρεις δεσποτικές εικόνες από το καθολικό του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο», *Πρακτικά πρώτου Συνεδρίου Τυρναβίτικων σπουδών, Τύρναβος, 9-12 Σεπτεμβρίου 1990*, έκδοση δήμου Τυρνάβου, Τύρναβος 1991, 143, σχ. 1, 144, σχ. 2-3.

15. Μ. Πολυβίου, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Περιβόλι Γρεβενών», *Εκκλησίες 1*, Αθήνα 1979, σ. 85, Εικ.2, 3.

16. Γ. Καρατζόγλου, «Τρία καθολικά του Ελικώνα», *25ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2005, 57-58.

17. Γ. Γιαννίταρης - Ι. Καρατζόγλου, «Ο ναός της Αγίας Τριάδος Καρπενησίου», *Εκκλησίες 7*, Θεσσαλονίκη 2013, 36, Εικ. 2.

1961) 1:1,513 και στο καθολικό της μονής Μακαριώτισσας[18] (1798) 1:1,471. Εξάλλου, αντίθετα με τα προηγούμενα παραδείγματα, δεν υπάρχει νάρθηκας, επειδή προς τα δυτικά το έδαφος υψώνεται απότομα και καταλήγει σε βράχο σχεδόν κατακόρυφο[19] (Εικ. 3).

Οι εξωτερικοί τοίχοι του καθολικού είναι από αργολιθοδομή, πάχους 80 εκ., με άφθονο κονίαμα. Ημιλάξευτοι και λαξευτοί κυανόφαιοι λίθοι χρησιμοποιούνται στις γωνίες, ενώ πωρόλιθοι ρόδινου χρώματος έχουν χρησιμοποιηθεί στην εξωτερική παρειά της κόγχης του ιερού από το ύψος του υπερθύρου του παραθύρου του και κάτω. Οι πωρόλιθοι αυτοί, πιθανότατα κομμένοι με το πριόνι, έχουν πολύ στενούς αρμούς. Στους τοίχους έχουν χρησιμοποιηθεί και λίγες διάσπαρτες πλίνθοι σε β΄ χρήση. Οι θόλοι είναι εσωτερικά επιχρισμένοι, αλλά το υλικό δομής τους πρέπει να είναι πωρόλιθος. Στους τοίχους είναι ορατά τα οριζόντια «σαβάκια», π.χ. στο βόρειο τοίχο, κάτω από την ενεπίγραφη πλάκα με το σταυρό. Έχει γίνει επίσης χρήση μελών σε β΄ χρήση, όπως είναι οι τέσσερις κίονες και η ανεστραμμένη ιωνική βάση από λευκό μάρμαρο με γκρίζα νερά και τα από γκρίζο ασβεστόλιθο επιθήματα που χρησιμοποιήθηκαν ως κιονόκρανα στους τρεις από τους τέσσερις κίονες. Ελάχιστα άλλα μέλη σε β΄ χρήση (σπόλια) έχουν χρησιμοποιηθεί, όπως το διακοσμητικό ρόδο της κόγχης του ιερού και τα μέλη επάνω στα οποία έχουν χαραχθεί οι δύο επιγραφές του νότιου τοίχου.

Το πλάγιο κλίτος προς το κεντρικό έχει λόγο πλάτος 1,55 μ. : 3,25 μ. = 1: 2,1. Ο δε τρούλος έχει εσωτερική διάμετρο 2,55 μ., σημαντική για το μέγεθος του μνημείου. Για σύγκριση, ο λόγος αυτός κι η αντίστοιχη εσωτερική διάμετρος του τρούλου σε μνημεία ίδιου τύπου στην ευρύτερη περιοχή είναι: στο καθολικό της μονής Οσίου Σεραφείμ Δομπού[20] (1619) 1:1,86 και 3,40 μ., στην Αγία Τριάδα Καρπενησίου[21] 1:2,15 και 3,85 μ. και στο καθολικό της μονής Μακαριώτισσας[22] (1798) 1:2,26 και 4,05 μ.

---

18. Γ. Καρατζόγλου - Γ. Θωμάς, ό.π., 2013, 57-58.

19. Σύμφωνα με μαρτυρίες των μοναζουσών, μέρος του βράχου στα δυτικά του καθολικού αφαιρέθηκε μετά τον πόλεμο. Σε απόσταση 5,5 μ. δυτικά από τη νοτιοδυτική γωνία του καθολικού είναι διαμορφωμένη χαμηλή είσοδος φυσικής σπηλιάς, διαστάσεων μεγάλου δωματίου, που προεκτείνεται προς βορρά μέσω χαμηλής διόδου. Η σπηλιά αυτή χρησίμευσε ως καταφύγιο αμάχων σε πολεμικές περιόδους.

20. Γ. Καρατζόγλου, «Τρία καθολικά του Ελικώνα», *25ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2005, 57-58.

21. Γ. Γιαννίταρης - Ι. Καρατζόγλου, «Ο ναός της Αγίας Τριάδος Καρπενησίου», *Εκκλησίες 7*, Θεσσαλονίκη 2013, 36, Εικ.2.

22. Γ. Καρατζόγλου - Γ. Θωμάς, «Νέες παρατηρήσεις στο καθολικό της μονής Μακαριωτίσσης Βοιωτίας», *33ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2013, 57-58.

Ελκυστήρες, σήμερα μεταλλικοί, που ασφαλώς έχουν αντικαταστήσει παλαιότερους ξύλινους, συνδέουν τα τόξα και τους θόλους σε δύο επίπεδα: επάνω από τα κιονόκρανα των τεσσάρων κιόνων του τρούλου και στις γενέσεις των κεραιών του σταυρού. Η χάραξη της κάτοψης παρουσιάζεται αρκετά ακριβής.

Στον δυτικό τοίχο, εσωτερικά, σε όλο του το ύψος και στο πλάτος της δυτικής κεραίας έχει κατασκευαστεί ενισχυτικό τοιχίο από οπλισμένο σκυρόδεμα. Τοίχος από οπτοπλινθοδομή, πάχους 40 εκ. και ύψους 2,5 μ. από το δάπεδο του ναού, έχει κτιστεί σε επαφή με την εσωτερική παρειά του δυτικού τοίχου σε όλο του το πλάτος κατά την προηγούμενη δεκαετία για την παρεμπόδιση της εισροής υδάτων που προέρχονται από τον παρακείμενο βράχο, όπου και η δεξαμενή και το αντλιοστάσιο της μονής.

Στον βόρειο, νότιο και τον ανατολικό τοίχο έχουν κατασκευαστεί αντηρίδες σε μεταγενέστερη φάση[23]. Μία θύρα έχει ανοιχθεί σε νεώτερη εποχή στον νότιο τοίχο του διακονικού.

Οι εξωτερικοί όγκοι, όπως εμφανίζονται σήμερα, είναι στέρεα δομημένοι. Η δυτική και η ανατολική κεραία, εκτός της κόγχης του ιερού, και με τα αντίστοιχα γωνιακά διαμερίσματα, στεγάζονται σήμερα με ενιαίες δίρριχτες στέγες, ενώ το εγκάρσιο κλίτος στεγάζεται επίσης με ξεχωριστές δίρριχτες στέγες, που καταλήγουν σε αετώματα. (Εικ.4, 5). Παρατηρείται ότι οι κορυφές του νότιου, βόρειου, ανατολικού αετώματος, εν μέρει και του δυτικού, όπως και η τελευταία σειρά λίθων των περιμετρικών τοίχων, είναι προσθήκες, πιθανότατα των μετά την επανίδρυση του 1969 επισκευών αφού οι λίθοι διαφέρουν σε χρώμα και υφή. Έτσι, τα αετώματα παρουσίαζαν αρχικά απότμηση της κορυφής τους αρχικά κομμένα, σχηματίζοντας το γνωστό μισό κεντρί, τυπικό του 19^{ου} αι.

Ο τρούλος πατάει σε κυβική βάση και το τύμπανό του, κυλινδρικό και εξωτερικά, επενδύθηκε περί το 1970 με κόκκινα συμπαγή τούβλα. Το ιερό είναι ένας χαμηλός επτάπλευρος όγκος, με δική του στέγαση. Επάνω από αυτήν, ο ανατολικός τοίχος έχει άλλο τόσο ύψος ώστε χωράει άνετα ο κυκλικός εξωτερικά φεγγίτης (occulus), χαρακτηριστικός του όψιμου 18^{ου} και του 19^{ου} αι., στον οποίον καταλήγει το υψηλό παράθυρο του ανατολικού τοίχου. Το χαμηλό ιερό χαρακτηρίζει τους ναούς της όψιμης Τουρκοκρατίας και του 19^{ου} αι. (π.χ. καθολικό μονής Αγάθωνος Υπάτης[24]).

Οι όψεις εξωτερικά είναι επίπεδες, με λίγα παράθυρα και έχουν περισσότερο

---

23. Πιθανώς μετά το σεισμό του 1915.

24. Ι. Καρατζόγλου, «Παρατηρήσεις στην αρχιτεκτονική του καθολικού της Ιεράς Μονής Αγάθωνος», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου Η Υπάτη στην εκκλησιαστική ιστορία, την εκκλησιαστική τέχνη και τον ελλαδικό μοναχισμό*, εκδ. Ιεράς Μητρόπολης Φθιώτιδος, Αθήνα 2011, 456, Εικ.1.

χρωματική ποικιλία λόγω των λίθων δομής, από τους οποίους οι περισσότεροι είναι θερμού χρώματος και μερικοί κυανόφαιοι. Η δυτική όψη είναι χαμηλή και τυφλή, επειδή το έδαφος βρίσκεται πολύ υψηλά. Στην ανατολική όψη κυριαρχεί ο όγκος της κόγχης του ιερού που προεξέχει μαλακά από την όψη και στα κάτω δύο τρίτα του ύψους του είναι επτάεδρος και επενδυμένος με επίπεδους πωρόλιθους. Αντίθετα, στο επάνω τρίτο του ύψους του, είναι ορατή η αργολιθοδομή, όπως και στις υπόλοιπες εξωτερικές επιφάνειες. Τα δύο τμήματα χωρίζονται με πώρινο λοξότμητο κοσμήτη. Λίγο χαμηλότερα ανοίγεται το ορθογωνικό παράθυρο του ιερού. Στην κόγχη του ιερού είναι ενσωματωμένο ένα μουσουλμανικό ρηχό ανάγλυφο ρόδο (Gül), προερχόμενο πιθανόν από ισλαμικό κτίσμα της περιοχής.

Η βόρεια και η νότια όψη είναι αντίστοιχες και έχουν αντικριστές εισόδους με ημικυκλικά υπέρθυρα από λαξευτούς θολίτες που εισέχουν κατά 2 εκ. από τον τοίχο. (Εικ.6, 7) Ωστόσο, η βόρεια όψη έχει μόνο ένα τοξωτό παράθυρο και μία ανάγλυφη πλάκα, ψηλά, επάνω από την είσοδο. Αντίθετα, η νότια διαθέτει δύο τοξωτά παράθυρα, περίπου συμμετρικά τοποθετημένα ως προς μία εσοχή που βρίσκεται επάνω από την είσοδο. Έχει επίσης δύο ενεπίγραφες πλάκες και έτσι εμφανίζεται περισσότερο διαρθρωμένη (Εικ.8).

Ο εσωτερικός χώρος του καθολικού δεν διαφέρει ουσιαστικά από εκείνον ενός πρώιμου μεταβυζαντινού ή και βυζαντινού σύνθετου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού, δεδομένου ότι η διάμετρος του τρούλου είναι επαρκής για τον χώρο, ο οποίος είναι αρμονικός και ενδιαφέρων. (Εικ.9, 10). Επειδή δεν υπάρχει νάρθηκας, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά, ο τρούλος ως προς τον κατά μήκος άξονα του καθολικού βρίσκεται δυτικότερα από το μέσον, αντίθετα με τους περισσότερους τρουλαίους ναούς της όψιμης Τουρκοκρατίας όπου λόγω της επιμηκύνσεως της δυτικής κεραίας και της ύπαρξης νάρθηκα ο τρούλος βρίσκεται προς τα ανατολικά. Επειδή δε ο ναός έχει εισόδους από τα πλάγια, στον επισκέπτη δημιουργείται η εντύπωση αντίθετου προσανατολισμού, δηλαδή νομίζει ότι το ιερό είναι προς το βραχύ κατά μήκος σκέλος του σταυρού. Η κυριαρχία πάντως του τρούλου υποβαθμίζεται κάπως, όχι λόγω μικρού μεγέθους, αλλά λόγω του ανεπαρκούς φωτισμού που προέρχεται από τα τέσσερα σχισμοειδή παράθυρα-φωτοθυρίδες του. Ο χώρος του ναού φωτίζεται λίγο και κατανυκτικά, κυρίως από τα ανοίγματα του νότιου τοίχου.

Τα σε δεύτερη χρήση κιονόκρανα των τεσσάρων κιόνων του τρούλου προσδίδουν ενδιαφέρον και αρχαιοπρέπεια στον εσωτερικό χώρο. Πρόκειται για τρία επιθήματα στον βορειοανατολικό, νοτιοανατολικό και δυτικό κίονα και μία ανεστραμμένη ιωνική βάση στον βορειοδυτικό κίονα (Εικ. 11). Το βορειοανατολικό επίθημα, ορθογώνιο στην άνω και τετράγωνο στην κάτω βάση του, είναι τοποθετημένο με τον κατά μήκος άξονά του παράλληλο με εκείνον του καθολικού. Στη δυτική κεκλιμένη παρειά του φέρει εγχάρακτο «λατινικό» σταυρό οι κεραίες του οποίου καταλήγουν σε ακραίμονες. Οι κεραίες του ορίζονται από δύο αυλα-

κώσεις βάθους 2-3 χιλ. και στη διασταύρωσή τους φέρουν κυκλικό κόμβο. Ο σταυρός καταλαμβάνει όλο το ύψος της παρειάς. Το νοτιοανατολικό επίθημα, σχήματος ανάλογου με το προηγούμενο, φέρει στη δυτική κεκλιμένη παρειά του το χριστόγραμμα εντός κύκλου ο οποίος καταλαμβάνει όλο το ύψος της παρειάς. Η τεχνική της λάξευσης είναι ίδια με του προηγούμενου επιθήματος και τα γράμματα καταλήγουν και πάλι σε ακραίμονες. Το νοτιοδυτικό επίθημα είναι ίδιου σχήματος με το προηγούμενο και φέρει στην ανατολική κεκλιμένη παρειά του το ίδιο χριστόγραμμα εντός κύκλου. Έτσι, τα δύο χριστογράμματα έχουν τοποθετηθεί αντικριστά. Και στα δύο επίσης, το κέντρο τονίζεται με κυκλικό κόμβο. Και τα τρία είναι σκαλισμένα στο ίδιο υλικό με την ίδια τεχνική και πιθανότατα προέρχονται από το ίδιο κτίσμα. Μπορούν να χρονολογηθούν με στυλιστικά κριτήρια στην όψιμη παλαιοχριστιανική ή την πρωτοβυζαντινή περίοδο (5ος - 6ος αι. μ.Χ.). Ως βορειοδυτικό κιονόκρανο χρησιμοποιήθηκε λίθινος σπόνδυλος κίονος από γκρίζο μάρμαρο διαμέτρου μεγαλύτερης του κίονος και επάνω απ' αυτόν αντεστραμμένη ιωνική βάση με σπείρα επί σκοτίας επί σπείρας. Οι δύο δυτικοί κίονες στο κάτω μέρος φέρουν νεωτερική κολουροπυραμιδική βάση που αν δεν έχει στατικό ρόλο, θα πρέπει να αφαιρεθεί.

Στις εξωτερικές επιφάνειες του ναού υπάρχουν τέσσερις επιγραφές:

1. Στον νότιο τοίχο, δεξιά από το δυτικό παράθυρο, και επάνω σε πώρινη πλάκα χρώματος μπεζ, διαστάσεων 35×44 εκ., αναγράφεται: ΑΝΑΚ(ΑΙ)ΝΙΣΘΗ Ο ΑΡΤΙΚΑΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩα/ΝΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΔΙΑ ΣΗΔΡΟΜΗΣ ΔΑ/ΝΙΗΛ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΕΚ ΤΟΠΟΥ/[ΤΑ]ΛΑΝΤΙΟΥ ΚΑΙ ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ ΜΟ/ [ΝΑΧΟΥ] ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ΖΠΗ ιν[δικτιω]νος Η/ΕΝ ΜΗΝΙ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ ΙΑ′ (Εικ. 12).

Το ρήμα «ανακαινίσθη» σημαίνει σχεδόν πάντα όχι απλή ανακαίνιση (επισκευή), αλλά ανακατασκευή στη θέση προϋπάρχοντος. Βέβαια, τίθεται το ερώτημα της θέσης αυτού του νάρθηκα που «ανακαινίσθη», καθώς και της θέσης του αρχικού καθολικού. Εάν παραδεχθούμε ότι η θέση του αρχικού καθολικού του 16ου αι. ταυτίζεται με του σημερινού, χώρος για νάρθηκα, που είναι απαραίτητος σε μοναστηριακό ναό, δεν υπάρχει. Από την άλλη μεριά, η χάραξη και οι αναλογίες της κάτοψης θα ταίριαζαν με ενός καθολικού του 16ου αι. Έτσι, το ερώτημα που ετέθη παραμένει αναπάντητο. Επίσης, η επιγραφή μάς πληροφορεί ότι το καθολικό ήταν εξαρχής αφιερωμένο στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο. Σε ό,τι αφορά στην ανάγνωση της χρονολογίας ΖΠ(;), επειδή το τρίτο ψηφίο της από κτίσεως κόσμου χρονολογίας έχει καταστραφεί, στον προσδιορισμό της μάς βοηθάει η ένδειξη «ινος Η», που σημαίνει ινδικτιώνος 8. Έτσι προκύπτει η χρονολογία ΖΠΗ=7088, οπότε, αφαιρουμένου του 5508, προκύπτει το έτος 1580. Πράγματι, εάν διαιρέσουμε το 1580+3=1583 δια του 15, μας δίνει πηλίκο 105 και υπόλοιπο 8. Πρέπει να παρατηρηθεί ότι, παρά το γεγονός ότι η επιγραφή έχει ημερομηνία 11 Δεκεμβρίου και θα έπρεπε να αφαιρεθεί το 5509 από την από κτίσεως κόσμου χρονολογία, αφαιρείται συμβατικά το 5508. Άρα, η κτίση του

κυρίως καθολικού πρέπει να τοποθετηθεί μερικά χρόνια ή δεκαετίες πριν το 1580, μέσα στον 16ο αι., χρονολόγηση που συμφωνεί με τα δεδομένα του οθωμανικού φορολογικού καταλόγου[25].

2. Στον ίδιο τοίχο, κάτω από το αέτωμα της νότιας κεραίας, επιγραφή διαστάσεων 28x37 εκ., λαξευμένη στην κάτω βάση ιωνικού κιονοκράνου από λευκό μάρμαρο, αναφέρει: [..ΝΟΜΟΣ;;] Ο ΒΑ/ΣΗΛΕΟΣ ΤΗΣ ΕΛΑΔΟΣ/ΕΠΗΣΤΑΤΗΣ ΗΟΡΤΗΣ/ΠΑΓΟΝΑΣ ΜΑΣΤΡΟΣ/1833 ΖΟΥΠΑΝΙ / Μ(ΑΪΟΥ)10 (Εικ. 13).

Η αρχή της επιγραφής, σε χώρο έξι περίπου γραμμάτων, είναι εντελώς δυσανάγνωστη. Υπάρχει «επιστάτης» (=υπεύθυνος) της εορτής του Αγίου (8 Μαΐου), λειτούργημα που δεν θα είχε νόημα αν η μονή λειτουργούσε κανονικά. Φαίνεται δε ότι ο «επιστάτης» αυτός ταυτίζεται με τον αναφερόμενο εν συνεχεία στην επιγραφή «μαστρο» (=μάστορα, αρχιτεχνίτη, επιστάτη[26]) Παγόνα, που κατάγεται από το μαστοροχώρι Ζουπάνι[27] της δυτικής Μακεδονίας και είναι πιθανόν ο ίδιος που λάξευσε την επιγραφή αυτή και τις δύο επόμενες της ίδιας ημερομηνίας.

3. Στο δυτικό τοίχο, σε λευκή μαρμάρινη πλάκα, αναγράφεται: 183[3] ΜΑΙΟΥ 10 ΙΩΑΝΟΥ ΤΟΥ ΘΕ/ΩΛΟΓΟΥ ΠΑΤΕΡΕΣ ΚΟΣΤΑΝΤΙ/ΩΣ ΙΕΡΕΑΣ ΧΡ(Ι)ΣΤΟΦ(Ο)ΡΟΣ ΑΘΑ/ΝΑΣΥΟΣ.

Το τελευταίο ψηφίο της χρονολογίας που λείπει είναι 3, διότι συμφωνεί απόλυτα με την ημερομηνία 10 Μαΐου 1833 των δύο άλλων επιγραφών. Ο Κωνστάντιος είναι ιερέας και αναγράφεται πριν από τους Χριστόφορο και Αθανάσιο που είναι μόνο «πατέρες», δηλαδή απλοί μοναχοί.

4. Στον βόρειο τοίχο, σε πώρινη πλάκα, χρώματος μπεζ, διαστάσεων 32x44 εκ., κάτω από κατακόρυφο σταυρό πλαισιούμενο από δύο μικρότερους λοξούς σταυρούς, που στηρίζονται και οι τρεις σε ημικύκλιο, με τα κοίλα προς τα κάτω, αναγράφεται : 1833/ΜΑΙΟΥ 10.

Οι επιγραφές 2 και 3 είναι ανορθόγραφες (με χρήση του Η αντί του Ι) τα γράμματα είναι εξώγλυφα, το Ν χαρακτηριστικά είναι γραμμένο κατοπτρικά και έτσι πιθανότατα λαξεύτηκαν από το ίδιο πρόσωπο, που πρέπει να είναι ο ζουπανιώτης αρχιτεχνίτης Παγώνας, επίθετο που συναντάται στο κοντινό χωριό Βάγια. Η κοινή ημερομηνία 1833 Μαΐου 10 δείχνει ότι και οι τρεις επιγραφές λαξεύτηκαν συγχρόνως με κοινή εντολή δύο μέρες μετά το πανηγύρι της μονής.

Το 1830 (επί κυβερνήτου Ιωάννου Καποδίστρια), αναφορά του Διοικητηρίου Μεγαρίδος και Θηβών αναγράφει ότι η μονή είναι έρημη και χωρίς ηγούμενο. Η αναφορά, μεταξύ άλλων, μας πληροφορεί ότι *«ή μονή Μαζαράκη χηρεύει.*

---

25. Βλ. σημ.5.

26. Γ. Μπαμπινιώτης, *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2010, 824, λήμμα μάστορας.

27. Σημερινός Πεντάλοφος επαρχίας Βοΐου νομού Κοζάνης.

Ἔχει ἀρκετάς ἰδιοκτησίας της, ἀλλ' εἰς αὐτήν ἕπεται νά διοριστεῖ Ἡγούμενος..»[28]. Από την επιγραφή κάτω από την Πλατυτέρα του τεταρτοσφαιρίου του ιερού διαβάζεται μόνον η αρχή: «Ιστορήθη...» και στο τέλος το όνομα «... Δημ(ητρίου;)».

Από τις επιγραφές προκύπτει ότι το σημερινό καθολικό κτίστηκε το 1833 και ενσωμάτωσαν σ' αυτό τον πωρόλιθο με την επιγραφή τής κατά το έτος 1580 «ανακαίνισης» του νάρθηκα του αρχικού καθολικού. Παρατηρούμε ότι η μονή, σύμφωνα με τις διατιθέμενες πληροφορίες, «ανακαινίσθη εσχάτως δι' επιμελείας των κατοίκων των δύο χωρίων»[29]. Τα δύο χωριά είναι τα Βάγια και ο παλιός οικισμός τους, το Καζνέσι.

Ας σημειωθεί ότι τον Σεπτέμβριο του 1834, ο νεαρός βασιλιάς Όθων μαζί με πολυμελή ακολουθία έκανε περιοδεία στην ανατολική Στερεά Ελλάδα (Βοιωτία, Φθιώτιδα, Παρνασσό) ξεκινώντας από την Αθήνα και περνώντας από τη Θήβα. Στην επιστροφή, πήγε από το χωριό Κόκκινο προς τη Θήβα περνώντας είτε από τις όχθες της Κωπαΐδας είτε από τη μικρή κοιλάδα του μοναστηριού[30].

Με βάση τα στοιχεία που εκτέθηκαν παραπάνω θα μπορούσαν να διατυπωθούν τα ακόλουθα συμπεράσματα:

1. Η ναοδομία και μετά το 1830 συνεχίζει την πορεία της στην περιοχή, πορεία που ανακόπτεται από τη διοίκηση του ελληνικού κράτους. Αν η ομαλή εξέλιξη της ναοδομίας του τέλους της Τουρκοκρατίας εμποδίστηκε στα όρια του Ελληνικού Βασιλείου και αντ' αυτής επιβλήθηκε από το νέο καθεστώς ο παραγκωνισμός της «παραδοσιακής» ναοδομίας και η υιοθέτηση ατόφιων ευρωπαϊκών προτύπων, η εξέλιξη αυτή αντίθετα προχώρησε ομαλά εκτός των ορίων του, λ.χ. στη Θεσσαλία[31].

2. Σε μια εποχή αλλαγής προσανατολισμών του κράτους μέσω της διάλυσης των μονών (τρία διατάγματα του 1833-1834[32]), η ανακατασκευή του καθολι-

---

28. *Μονή Μαζαράκι*, 8. Όπως φαίνεται, η καποδιστριακή διοίκηση αντιμετωπίζει θετικά τη μονή.

29. Γ.Α.Κ., Μοναστηριακά Σύμμικτα, Φ.006, όπως αναφέρεται στο *Μονή Μαζαράκι*, 11.

30. Δ. Φωτιάδης, *Όθωνας. Η μοναρχία*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα [10]1988, 198-203.

31. Ι. Καρατζόγλου, «Παρατηρήσεις στη ναοδομία των θεσσαλικών Αγράφων κατά τον 19ο αι.», *Α΄ επιστημονικό συμπόσιο της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης, 14-15 Μαρτίου 2008, Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 133-154 και ειδικότερα 144.

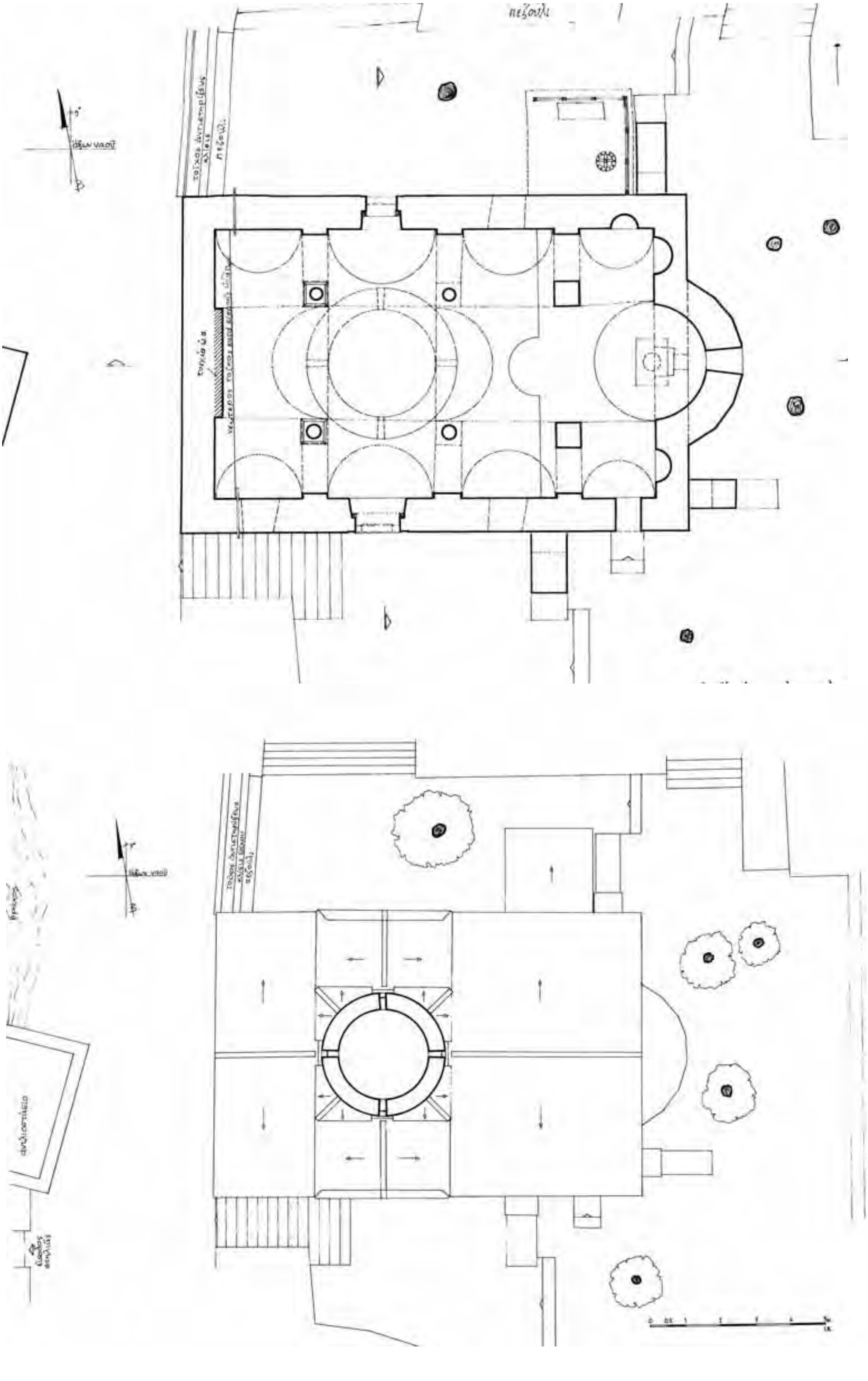
32. Ι. Πετρόπουλος - Αικ. Κουμαριανού, «Η πρώτη Αντιβασιλεία (Φεβρουάριος 1833-Ιούλιος 1834)», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977, ΙΓ, 34: «Με το πρώτο διάταγμα της 7ης Οκτωβρίου 1833 αποφασίστηκε η διάλυση των μοναστηριών που είχαν λιγότερους από έξι μοναχούς [...] Το δεύτερο διάταγμα της 9ης Μαρτίου 1834 καθόριζε τη διάλυση όλων των γυναικείων μοναστηριών εκτός από τρία [...] Με το τρίτο διάταγμα, της 8ης Μαΐου 1834, απαγορεύτηκαν οι δωρεές ιδιωτών στην Εκκλησία. Όλη η μοναστηριακή περιουσία περιερχόταν στο κράτος».

κού το 1833 από τα γειτονικά χωριά δείχνει αντίθετα την προσήλωση του ντόπιου πληθυσμού στην παράδοσή του, λίγους μήνες πριν από τη διάλυση της μονής. Ακόμη, φαίνεται η ευνοϊκή αντιμετώπιση των μονών από την ελληνική αρχή του Ιωάννου Καποδίστρια σε σχέση με την εχθρική των Βαυαρών.

3. Με την «παραδοσιακή» του αρχιτεκτονική, τη χρήση του ως καταφυγίου σε ταραγμένες εποχές, την αναφορά στις επιγραφές του 1833 των τριών μοναχών και του βασιλέως της Ελλάδος, τέλος με την αποκατάστασή του το 1969 και τη σημερινή του λειτουργία, το καθολικό αντιπροσωπεύει μια μεταβατική εποχή ρήξης, αλλά και συνέχειας.



Εικ.1. Βάγια Βοιωτίας.Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Χάρτης της περιοχής της μονής.



Εικ.2. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό.
Κατόψεις α. ισογείου. β. στεγών.



Εικ.3. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό. Τομές α. τομή κατά μήκος β. τομή κατά πλάτος.



Εικ.4. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό.
Άποψη από τα βορειοανατολικά.



Εικ.5. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό. Άποψη από τα ανατολικά.



Εικ.6. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό. Άποψη από τα βόρεια.



Εικ.7. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό. Άποψη από τα νότια.



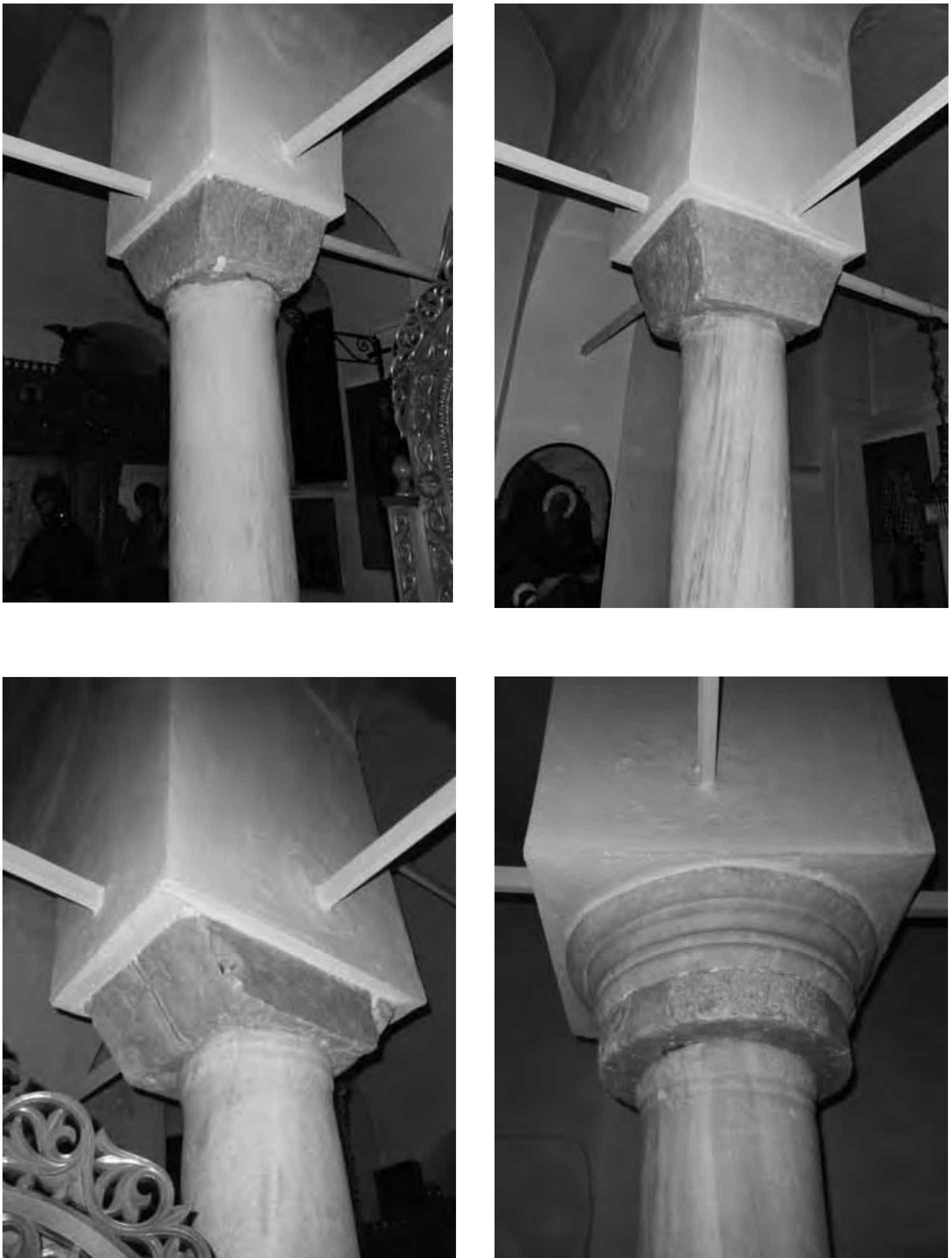
Εικ.8. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό. Σκαρίφημα νότιας όψης.



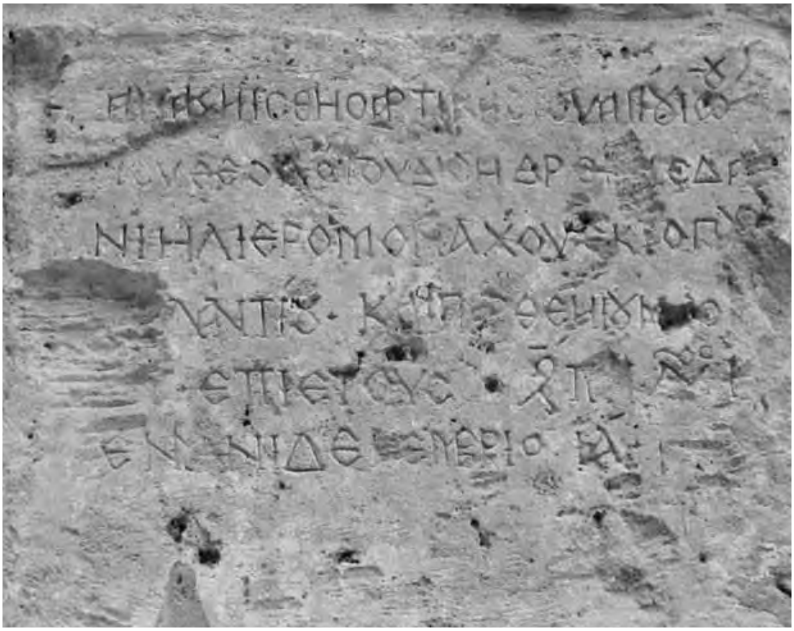
Εικ.9. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό.
Άποψη του εσωτερικού προς τα ανατολικά.



Εικ.10. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό.
Άποψη του εσωτερικού προς τα δυτικά.



Εικ.11. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό. Κιονόκρανα α. ΝΑ. β. ΝΔ. γ. ΒΑ. δ. ΒΔ.



Εικ.12. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό.
Επιγραφή «ανακαίνισης» νάρθηκα (1580).



Εικ.13. Βάγια Βοιωτίας. Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. Καθολικό. Επιγραφή «επιστάτη εορτής» (10 Μαΐου 1833).

Πέτρος Καψούδας – Φαίδων Χατζηαντωνίου

ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ Ο ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

Η αυγή του 19ου αιώνα βρίσκει τις μονές του Αγίου Όρους σε άνθηση πνευματική, οικονομική και, κατά συνέπεια, καλλιτεχνική. Η ακμή αυτή είχε ξεκινήσει ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνα διαδεχόμενη μία εποχή δυσκολιών και ανέχειας. Κύριος άξονας για την άνθηση αυτή ήταν το πνεύμα του Διαφωτισμού, το οποίο ήταν ιδιαίτερα έντονο σε προσωπικότητες που επηρέαζαν τα πράγματα της αθωνικής χερσονήσου. Φωτισμένοι προϊστάμενοι των μονών και κοσμικοί άρχοντες αφιέρωσαν κόπο και χρήματα, προκειμένου να κατασκευαστούν στα μοναστήρια μεγάλα οικοδομικά έργα. Ταυτόχρονα, η ίδρυση της Αθωνιάδας Σχολής κατέστησε το Άγιον Όρος πνευματικό κέντρο, το οποίο προσέλκυε τα σπουδαιότερα πνεύματα του Ελληνισμού. Επιπλέον, οι ρωσοτουρκικές συνθήκες του 18ου αιώνα διευκόλυναν τη διάδοση ιδεών και αγαθών. Οι ελληνικοί πληθυσμοί της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας βρήκαν την ευκαιρία να πλουτίσουν σε χρήμα και εμπειρίες και να διοχετεύσουν τον πλούτο τους αυτόν προς διάφορες κατευθύνσεις, μεταξύ των οποίων και οι χορηγίες στα μοναστηριακά ιδρύματα. Στις αρχές του 19ου αιώνα ο Ελληνισμός, μία πτυχή του οποίου είναι και το Άγιον Όρος, εμφανίζεται ρωμαλέος και έτοιμος να διεκδικήσει ενεργότερη συμμετοχή και επιρροή τόσο εντός όσο και εκτός της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Η αναγέννηση αυτή οδήγησε, όπως ήταν φυσικό, σε αύξηση της οικοδομικής δραστηριότητας και κατά συνέπεια στην ανέγερση νέων καθολικών στο Άγιον Όρος. Ήδη από το δεύτερο μισό του αιώνα απέκτησαν νέα καθολικά οι Μονές Γρηγορίου, Φιλοθέου και Ξηροποτάμου[1]. Τον 19ο αιώνα είναι η σειρά των Μονών Ζωγράφου, Εσφιγμένου και Αγίου Παντελεήμονος, ενώ το ίδιο προγραμμάτιζε να κάνει και η Μονή Αγίου Παύλου[2]. Τα τρία πρώτα καθολικά του 19ου αιώνα

---

1. Βλ. Μ. Πολυβίου, *Το καθολικό της μονής Ξηροποτάμου*, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 1999.

2. Για λεπτομερή διαπραγμάτευση των αθωνικών καθολικών βλ. Β. Μεσσής, *Ναοί Αθωνικού Τύπου*, Θεσσαλονίκη 2010 (Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ιστορίας - Αρχαιολογίας ΑΠΘ). https://www.academia.edu /2382459/.1-2_2010.

δεν απομακρύνονται πολύ από τη βυζαντινή παράδοση του αθωνικού τύπου, όπως αυτή διαμορφώθηκε και με την ανέγερση των τριών καθολικών του προηγούμενου αιώνα. Εξαίρεση αποτελεί μία σχεδιαστική πρωτοτυπία στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού στη Μονή Εσφιγμένου[3]. Μορφολογικά οι τρεις ναοί του 19[ου] αιώνα εμφανίζονται με κοινά στοιχεία. Μεγάλοι όγκοι, με σχετικά μικρά παράθυρα και αυξημένη χρήση ορθογωνισμένων λίθων. Ιδιαίτερα το καθολικό της Μονής Αγίου Παντελεήμονος είναι ολόλιθο. Μέχρι και την Ελληνική Επανάσταση του 1821, λοιπόν, η βυζαντινή παράδοση κυριαρχεί στην αρχιτεκτονική του Αγίου Όρους.

Η Μονή Αγίου Παύλου δεν έμεινε αμέτοχη στην οικοδομική δραστηριότητα που λάμβανε χώρα στις αρχές του 19[ου] αιώνα στο Άγιον Όρος. Το 1816 εξελέγη ηγούμενος ο εκ Σηλυβρίας καταγόμενος Άνθιμος Κομνηνός[4]. Ο Άνθιμος, φορέας του πνεύματος του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, είχε προηγουμένως διατελέσει ηγούμενος των μετοχίων της Μονής στη Βεσσαραβία. Επιστρέφοντας στο Άγιον Όρος έφερε μαζί του ένα μεγάλο χρηματικό ποσό, κυρίως όμως ένα όραμα για το μοναστήρι του. Στόχος του έγινε η επέκταση του οικοδομικού συγκροτήματος, το οποίο μέχρι τότε περιοριζόταν επάνω στον βράχο που εκτείνεται στα δυτικά του πύργου. Οι επιμέρους χώροι –καθολικό, τράπεζα, κωδωνοστάσιο, κελλιά– αναπτύσσονταν σε έναν συμπαγή όγκο με ελάχιστους ή καθόλου ελεύθερους χώρους. Το σχέδιο του Ανθίμου προέβλεπε τη δημιουργία αυλής με ένα νέο καθολικό στο κέντρο της και πτέρυγες στις τρεις από τις τέσσερις πλευρές. Για την εφαρμογή του έγιναν εκτεταμένες εργασίες ισοπέδωσης και διαμόρφωσης στο πρανές που βρισκόταν στα νότια του έως τότε συγκροτήματος[5]. Οι εργασίες αυτές ξεκίνησαν το 1816, ενώ το παλαιό καθολικό κατεδαφίστηκε λίγο μετά το 1835[6]. Πάντως, μέχρι το 1820/21 είχαν ήδη ολοκληρωθεί το κωδωνο-

3. Γι' αυτή θα γίνει λόγος παρακάτω, καθώς επαναλαμβάνεται και στο καθολικό της Μονής Αγίου Παύλου.

4. Γ. Σμυρνάκης, *Τό Ἅγιον Ὄρος*, Ἀθῆναι 1903 (Φωτογραφική ανατύπωση, Πανσέληνος, Καρυές Αγίου Όρους 2005), 599.

5. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Άνθιμος χρηματοδότησε την κατασκευή δύο χαλκογραφιών με παραστάσεις της Μονής το 1798 και το 1806 (βλ. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα Θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, τόμος ΙΙ, Παπαστράτος, Αθήνα 1986, 470-472). Καθώς στα δύο χαρακτικά παρουσιάζεται η μορφή που θα είχε το συγκρότημα μετά την ολοκλήρωση του οικοδομικού προγράμματος, πιθανότατα αυτά προορίζονταν για συλλογή δωρεών υπέρ της χρηματοδότησης του τεράστιου έργου. Τα άλλα δύο γνωστά μεταγενέστερα χαρακτικά, των ετών 1833 και 1851, ακολουθούν το εικονογραφικό πρότυπο των πρώτων.

6. Σε μία υδατογραφία του Εφίμωφ του 1835 απεικονίζεται το βορειοδυτικό τμήμα της Μονής με το παλαιό καθολικό λίγο πριν την κατεδάφισή του· βλ. *Άτλας για τις Ταξιδιωτικές Σημειώσεις του Βλαδίμηρου Νταβίντωφ από τα Ιόνια Νησιά, την Ελλάδα, τη Μικρά Ασία και την Τουρκία*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2004, 175.

στάσιο στα νότια[7] και η τράπεζα με το αρχονταρίκι στη δυτική πτέρυγα. Η έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης το 1821, όμως, διέκοψε κάθε οικοδομική δραστηριότητα στο Άγιον Όρος. Το καθολικό της Μονής Αγίου Παύλου ήταν ένα από τα κτίρια των οποίων η κατασκευή ανεστάλη.

Η αναταραχή που ακολούθησε με την εισβολή και την επί δεκαετία παραμονή των οθωμανικών στρατευμάτων στο Όρος δεν επηρέασε μόνο την οικοδομική δραστηριότητα, αλλά κλόνισε σοβαρά και την καθημερινή ζωή και οργάνωση των μοναστικών ιδρυμάτων[8]. Στις 23 Απριλίου 1839 η Μονή Αγίου Παύλου ανασυγκροτήθηκε σε κοινόβιο υπό τον αρχιμανδρίτη Σωφρόνιο Καλλιγά. Την ίδια μέρα τέθηκε ο θεμέλιος λίθος του καθολικού, όπως μαρτυρεί η επιγραφή στην κεντρική αψίδα του Ιερού Βήματος. Πιθανολογούμε ότι για την κατασκευή του χρησιμοποιήθηκε το σχέδιο του Ανθίμου, με τις όποιες διαφορές επέβαλλε η κατά είκοσι περίπου χρόνια καθυστερημένη εφαρμογή του. Η κατασκευή διήρκεσε πέντε χρόνια (1839-1844)[9]. Την εποχή αυτή στην Ευρώπη και στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος κυριαρχούσε το καλλιτεχνικό ρεύμα του Νεοκλασικισμού, η απήχησή του οποίου έφτασε και στο Άγιον Όρος.

Το καθολικό (Εικ. 1) είναι αφιερωμένο στην Υπαπαντή του Κυρίου. Βρίσκεται στο κέντρο της αυλής και ακολουθεί τον τύπο σύνθετου τετρακιόνιου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με πλευρικές κόγχες, ο οποίος είναι γνωστός ως «αθωνικός τύπος». Οι εξωτερικές του διαστάσεις είναι 13,6×10 μ. και κατασκευάστηκε σε ενιαία οικοδομική φάση. Περιλαμβάνει, εκτός του κυρίως ναού και του ιερού, δικιόνια λιτή, δύο προσαρτημένα εκατέρωθεν αυτής παρεκκλήσια και εξωνάρθηκα (Εικ. 2). Είναι το μοναδικό αγιορειτικό καθολικό χτισμένο εξ ολοκλήρου από μάρμαρο[10]. Ο κυρίως ναός έχει τετράγωνη κάτοψη και ο δωδεκάπλευρος τρούλος στηρίζεται σε τέσσερις μονόλιθους κίονες από λευκό μάρμαρο[11]. Οι κίονες αυτοί βρίσκονται σχετικά κοντά στους πλάγιους τοίχους. Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι ένας ευρύς τρούλος και ένας διευρυμένος κεν-

7. Προφανώς είχε ολοκληρωθεί και η νότια πτέρυγα, η οποία βρίσκεται σε επαφή με το κωδωνοστάσιο και μέσω της οποίας γίνεται η άνοδος σ' αυτό. Η πτέρυγα του Ανθίμου κάηκε το 1902 και στη θέση της κατασκευάστηκε η σημερινή. Βλ. Κ. Βλάχος, *Ἡ Χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθω*, Βόλος 1903 (Φωτοαναστατική ανατύπωση, Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2005), 275.

8. Βλ. σχετ. Σμυρνάκης, *Ἅγιον Ὄρος* (ό.π. σημ. 4), 183-184.

9. Ωστόσο, οι εργασίες διακόσμησης και επίπλωσης διήρκεσαν μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, όπως συνάγεται από τα συμφωνητικά που φυλάσσονται στο αρχείο της μονής (Συμφωνητικά 156, 157, 159, 164, 170). Εξάλλου, παρά τις κατά καιρούς προθέσεις της αδελφότητας, το εσωτερικό στερείται τοιχογραφικού διακόσμου.

10. Α. Φλωράκης, *Ἅγιον Ὄρος, Λιθανάγλυφα*, Τήνος, Αθήνα 2000, 42. Βλάχος *Ἡ Χερσόνησος* (ό.π. σημ.7), 276.

11. Οι κίονες και τα κιονόκρανα, σύμφωνα με τον Γ. Σμυρνάκη, μεταφέρθηκαν από την Τεργέστη [Σμυρνάκης, *Ἅγιον Ὄρος* (ό.π. σημ. 4), 603].

τρικός χώρος κάτω από αυτόν. Κατά συνέπεια, ο χώρος που απομένει για τα τέσσερα γωνιαία διαμερίσματα είναι περιορισμένος, οπότε αυτά εμφανίζονται πολύ μικρά, σχεδόν ατροφικά. Η κάλυψη των διαμερισμάτων αυτών γίνεται με φουρνικά, όπως συνηθίζεται στους ναούς του Αγίου Όρους. Οι δύο πλευρικοί χοροί είναι αρκετά ευρύχωροι και οι γενέσεις τους τονίζονται με κίονες, κατασκευασμένους από το ίδιο υλικό, αλλά με μικρότερη διάμετρο σε σχέση με αυτούς που ανακρατούν τον τρούλο.

Το Ιερό Βήμα ορίζεται από δύο κίονες, επίσης τοποθετημένους στον άξονα αυτών του κυρίως ναού. Ανατολικά απολήγει σε ρηχή ημικυκλική κόγχη, την οποία περιτρέχει εσωτερικά ένα χαμηλό κτιστό θρανίο. Ο χώρος φωτιζόταν μέσω ενός μεγάλου ορθογωνίου παραθύρου στον άξονα της κόγχης και δύο φεγγιτών πάνω από αυτό, ενός τετράλοβου και ενός κυκλικού. Τα παραπάνω ανοίγματα, εκτός από το τελευταίο, είναι σήμερα φραγμένα. Οι γενέσεις της αψίδας τονίζονται με κίονες, όπως ακριβώς οι δύο χοροί στον κυρίως ναό. Τα παραβήματα έχουν τετράγωνη κάτοψη και οι κόγχες τους εγγράφονται στον ανατολικό τοίχο. Φέρουν ωστόσο και πλάγιες κόγχες κατά πολύ ευρύτερες από τις ανατολικές. Μάλιστα αυτές προβάλλονται στο εξωτερικό και καταλαμβάνουν ολόκληρη την επιφάνεια του βόρειου και νότιου τοίχου του ιερού. Το καθένα από τα τρία μέρη του Βήματος στεγάζεται με τρούλο, με τον κεντρικό να είναι ελαφρά μεγαλύτερος από τους άλλους δύο[12]. Εκατέρωθεν του κεντρικού τρούλου δημιουργούνται δύο αντεστραμμένα τεταρτοσφαίρια που επιτρέπουν τη διάχυση του εισερχόμενου φωτός.

Η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου καθολικού εντοπίζεται στο δυτικό όριο του κυρίως ναού, όπου απουσιάζει ο συνήθης συμπαγής τοίχος που διαχωρίζει τον κυρίως ναό από τη λιτή. Ο τοίχος εδώ έχει αντικατασταθεί από τον συνδυασμό ενός ζεύγους κιόνων οι οποίοι βρίσκονται στον ίδιο άξονα με τους κίονες του κυρίως ναού και μιας μεγαλοπρεπούς γλυπτικής σύνθεσης συντιθέμενης από ένα μεγάλο θύρωμα και δύο ολόγλυφα προσκυνητάρια εκατέρωθεν (Εικ. 3) οι κίονες και το επιβλητικό σύμπλεγμα του θυρώματος είναι δύο ανεξάρτητα, αλλά σε ρυθμικό διάλογο μεταξύ τους, στοιχεία. Με την εντυπωσιακή αυτή λύση οι δύο χώροι, ο κυρίως ναός και η λιτή, γίνονται αντιληπτοί ως ένας ενιαίος χώρος. Ουσιαστικά, δηλαδή, επιτυγχάνεται η οπτική διεύρυνση του κυρίως ναού αλλά αυτό γίνεται χάρη στο κυρίαρχο γλυπτικό σύμπλεγμα του θυρώματος, δηλαδή με τη χρήση αρχιτεκτονικών μελών διακοσμητικών που δεν σχετίζονται με τη στατική επάρκεια του ναού, υποβάλλοντας την αίσθηση μιας έντονης θε-

12. Για τον τρούλο επάνω από την Αγία Τράπεζα βλ. Μ. Δ. Πολυβίου, «Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στο Άγιον Όρος», *Η νεότερη και σύγχρονη Μακεδονία. Ιστορία – Οικονομία – Κοινωνία – Πολιτισμός* (επιμέλεια Ι. Κολιόπουλος και Ι. Χασιώτης), τ. Α΄, Η Μακεδονία κατά την Τουρκοκρατία, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1992, 196-203, σημ. 11.

ατρικότητας που απορρέει από αυτόν ακριβώς τον «σκηνογραφικό» χειρισμό του χώρου, προσδίδοντας μία ιδιαίτερη πνευματικότητα στα λειτουργικά δρώμενα των ακολουθιών. Η διαφοροποίηση μεταξύ κυρίως ναού και λιτής δηλώνεται και στο δάπεδο, καθώς αυτό της λιτής είναι κατά 13 εκατοστά χαμηλότερο και η πρόσβαση στον κυρίως ναό προϋποθέτει την ανάβαση στον μικρό αναβαθμό που μεσολαβεί. Μάλιστα, ο αναβαθμός αυτός τονίζεται μπροστά από το μαρμάρινο θύρωμα, καθώς σχεδιάζεται με καμπύλη κάτοψη.

Η «διάλυση» του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού παρατηρείται και στο καθολικό της Μονής Εσφιγμένου (1811). Σύμφωνα με τον Εσφιγμενίτη Γ. Σμυρνάκη, τα δύο καθολικά αποτελούν σύλληψη του ίδιου αρχιτέκτονα[13]. Παρά τις αρκετές διαφορές μεταξύ των δύο καθολικών, είναι σαφής η ομοιότητα στον τρόπο που πραγματεύονται τη μετάβαση από τη λιτή στον κυρίως ναό. Η νεότερη έρευνα ταύτισε τον αρχιτέκτονα των δύο καθολικών με τον Τήνιο Δημήτριο Φιλιππότη[14].

Ο κεντρικός χώρος της λιτής καλύπτεται με έναν τρούλο κατά τι χαμηλότερο από αυτόν του κυρίως ναού και με μικρότερη διάμετρο. Ο τρούλος αυτός στηρίζεται στους δύο κίονες που έχουν αντικαταστήσει τον μεταξύ κυρίως ναού και λιτής τοίχο και σε άλλους δύο κοντά στον δυτικό τοίχο. Δημιουργείται έτσι άλλο ένα σταυρικό τετράγωνο, το ανατολικό τμήμα του οποίου ταυτίζεται με το δυτικό τμήμα του αντίστοιχου τετραγώνου του κυρίως ναού. Τα τρία τεταρτοσφαίρια (βόρειο, νότιο και δυτικό) έχουν μάλλον καμπύλη παρά ημικυκλική κάτοψη, στοιχείο που εμφανίζεται σε αρχιτεκτονήματα του μπαρόκ. Τα δύο γωνιαία διαμερίσματα στα δυτικά καλύπτονται με μικρούς ραδινούς τρουλίσκους. Η είσοδος στη λιτή γίνεται από μία είσοδο στον δυτικό τοίχο και δύο μικρότερες στα παρεκκλήσια. Στον βόρειο και τον νότιο τοίχο δύο ανοίγματα πλάτους 3 μέτρων οδηγούν στα αντίστοιχα παρεκκλήσια, του Αγίου Γεωργίου στα βόρεια και του Οσίου Παύλου στα νότια. Αυτά έχουν πανομοιότυπη αλλά συμμετρική ορθογώνια κάτοψη[15], με τις τρεις κόγχες του Ιερού να ανοίγονται στο πάχος της τοιχοποιίας και με έναν τρούλο να καλύπτει τον εκτός του Ιερού Βήματος χώρο.

Δυτικότερα, ένας εξωνάρθηκας σε σχήμα Π περιβάλλει τη λιτή. Αυτός, ακολουθώντας το πρότυπο των αγιορειτικών εξωναρθήκων, συνίσταται σε σειρά κιόνων που πατούν σε χαμηλό στυλοβάτη και βάθρα. Τρεις είσοδοι, μία στα δυτικά και από μία στα βόρεια και τα νότια διακόπτουν τον στυλοβάτη. Η κλίση του εδάφους προς τα δυτικά δημιουργεί μία υψομετρική διαφορά μεταξύ της αυλής και του δαπέδου του ναού, η οποία αντιμετωπίζεται με μνημειακές μαρ-

13. Σμυρνάκης, *Ἅγιον Ὄρος* (ό.π. σημ. 4), 641,

14. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα* (ό.π. σημ. 10), 39,42.

15. Η μοναδική διαφορά είναι η κόγχη που ανοίγεται στον βόρειο τοίχο του ιερού στο παρεκκλήσιο του Αγίου Παύλου.

μάρινες κλίμακες μπροστά από τις εισόδους. Ο εξωνάρθηκας καλύπτεται με εναλλαγή φουρνικών, σταυροθολίων και ημικυλινδρικών καμαρών, τα οποία διατάσσονται συμμετρικά ως προς τον άξονα ανατολή-δύση.

Εξωτερικά, το στοιχείο που χαρακτηρίζει το καθολικό είναι το υπόλευκο χρώμα που οφείλεται στο υλικό δομής και η απουσία κάθε κεραμικού ή ζωγραφικού διακόσμου. Η διακόσμηση επιτυγχάνεται αποκλειστικά με μαρμάρινα στοιχεία. Το οικοδόμημα περιτρέχουν περίτεχνος τοιχοβάτης και παρόμοιο γείσο, καθώς και μία ταινία 1,31 μέτρα ψηλότερα από τον τοιχοβάτη. Στα πέρατα των χορών τίθενται δύο ραδινοί ημικίονες σε αντιστοιχία με τους κίονες που βρίσκονται στις γενέσεις των κογχών. Επίσης, μεταξύ των δύο κατώτερων παραθύρων των χορών υπάρχει άλλος ένας μικρότερος ημικίονας που καταλήγει σε κοσμήτη και πάνω από αυτόν ένα αγγείο. Τα παράθυρα των παρεκκλησίων επιστέφονται με αετωματικά γείσα[16], ενώ αετωματική μορφή έχει και η δυτική απόληξη της λιτής.

Πέρα από τα αρχιτεκτονικά στοιχεία, ο μαρμάρινος διάκοσμος των εξωτερικών επιφανειών τονίζεται με την εντοίχιση ανάγλυφων πλακών με διάφορα θέματα[17]. Στην αψίδα του Ιερού έχει τοποθετηθεί πλάκα με παράσταση του Γολγοθά και την κτητορική επιγραφή (Εικ. 4): ΤΟ ΣΤΕΡΕΩΜΑ ΤΩΝ ΕΠΙ ΣΟΙ ΠΕΠΟΙΘΟΤΩΝ ΣΤΕΡΕΩΣΟΝ/ΚΥΡΙΕ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ ΗΝ ΕΚΤΗΣΩ ΤΩ ΤΙΜΙΩ ΣΟΥ ΑΙΜΑΤΙ. ΤΗ 23/ΑΠΡΙΛΛΙΩ 1839 ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ ΚΕΦΑ/ΛΙΝΕΟΥ ΕΤΕΘΗ ΕΝΘΑΔΕ Ο ΠΡΩΤΟΣ ΘΕΜΕΘΛΟΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΤΟΥΤΟΥ/ΝΑΟΥ. ΤΗ ΑΥΤΗ ΗΜΕΡΑ ΣΥΝΕΚΡΟΤΗΘΗ ΙΕΡΟΣ ΣΥΛΛ(Ο)ΓΟΣ ΚΑΙ ΕΣΤΕΡ/ΕΩΘΗ Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΚΟΣ ΤΥΠΟΣ. ΕΚΧΕΟΝ ΤΟ ΣΕΛΑΣ ΤΩΝ ΦΑΕΙΝΟΤΑΤΩΝ/ΣΟΥ ΜΑΡΜΑΡΥΓΩΝ ΚΥΡΙΕ. 1844 ΑΠΡΙΛ(ΙΟΥ) 23 Κ(ΑΘ)ΗΓ(ΟΥΜΕΝΟΥ) ΣΩΦΡΟΝ(Ι)ΟΥ ΑΡΧ(ΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ) ΙΜΛ ΚΑΛ(ΛΙ)ΓΑ[18]. Οι υπόλοιπες εννιά, τοποθετημένες στους τρεις τοίχους της λιτής, ψηλότερα από τη μονόρριχτη στέγη του εξωνάρθηκα, εικονίζουν θρησκευτικές παραστάσεις (άγιος Γεώργιος, άγιος Παύλος, Βάπτιση, Ανάσταση, Ζωοδόχος Πηγή) και μπαρόκ θέματα (σκεύος και μετάλλια). Αυτές κατασκευάστηκαν περί το 1820 και εντοιχίστηκαν στο καθολικό κατά την κατασκευή του δύο δεκαετίες αργότερα[19].

Από τη στέγη του συγκροτήματος προβάλλουν συνολικά εννέα τρούλοι (τρεις στο Ιερό, ένας στον κυρίως ναό, τρεις στη λιτή, από ένας στα παρεκκλήσια). Οι

---

16. Σήμερα έχουν αφαιρεθεί τα γείσα αυτά από το βόρειο παρεκκλήσιο.

17. Για τις ανάγλυφες πλάκες βλ. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα* (ό.π. σημ. 10), 245-251 και 263-265.

18. Ο Σωφρόνιος Καλλιγάς φρόντισε να γραφεί το όνομά του σε άλλα τρία σημεία του ναού. Βλ. G. Millet - J. Pargoire - L. Petit, *Recueil des Inscriptions de l'Athos*, Paris 1904 (Φωτοαναστατική ανατύπωση, Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2004), 145-146

19. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα* (ό.π. σημ. 10), 245.

τρούλοι είναι και τα μοναδικά στοιχεία που φέρουν βαφή (κόκκινοι με λευκούς κιονίσκους). Οι τρούλοι, πλην αυτών των παρεκκλησίων, πατούν σε τετράγωνες βάσεις. Οι τρεις ασπίδες του εξωνάρθηκα προβάλλονται επίσης στη μονόρριχτη στέγη.

Παρά τη σαφή και ακριβή αναφορά των εντοιχισμένων επιγραφών στη χρονολογία ανέγερσης του ναού, η μαρτυρία του Αγιοπαυλίτη ιεροδιακόνου Κοσμά Βλάχου περιπλέκει το θέμα. Σύμφωνα μ' αυτή, το καθολικό θεμελιώθηκε το 1817[20]· ήταν δηλαδή ένα από τα πρώτα κτίρια που θεμελιώθηκαν στο πλάτωμα που δημιουργήθηκε με τις εργασίες διαμόρφωσης. Αναφέρει μάλιστα ότι στα 1820 ο ναός είχε κτιστεί μέχρι το ύψος των παραθύρων[21]. Αφήνει δηλαδή να εννοηθεί ότι το καθολικό ήταν ένα από τα πρώτα κτίρια που ξεκίνησαν να χτίζονται με το οικοδομικό πρόγραμμα του ηγουμένου Ανθίμου. Όμως οι επιγραφές που βρίσκονται στον ναό φέρουν χρονολογίες πολύ μεταγενέστερες και δεν κάνουν μνεία στον ηγούμενο Άνθιμο. Επιπρόσθετα, στην υδατογραφία του Εφίμωφ (Εικ. 5) ο χώρος ανατολικά της τράπεζας, τον οποίο σήμερα καταλαμβάνει το καθολικό, είναι ελεύθερος. Στις δε δύο χαλκογραφίες του Ανθίμου το καθολικό παριστάνεται εντελώς σχηματικά και δεν μπορεί να παράσχει καμία πληροφορία για το αν η σημερινή μορφή του συμπίπτει με αυτή που σχεδίαζε να του δώσει ο εμπνευστής του.

Η αρχιτεκτονική σύλληψη και ο σχεδιασμός του καθολικού της Μονής Αγίου Παύλου δεν ξεφεύγει από τα όρια της μεταβυζαντινής ναοδομίας, όπως αυτή εξελίσσεται στο Άγιον Όρος στον 18ο και 19ο αιώνα. Ωστόσο, φαίνεται ότι η κατασκευή του δύο δεκαετίες αργότερα από τον αρχικό σχεδιασμό, η μεσολάβηση της ίδρυσης του νεοελληνικού κράτους με τις επιρροές που αυτή συνεπάγεται και η αποπεράτωσή του από τον γιο του σχεδιαστή του[22] τού προσέδωσε χαρακτηριστικά που το διακρίνουν από κάθε άλλο αγιορείτικο καθολικό. Πρωτίστως, η επιλογή της οικοδόμησης αποκλειστικά από μάρμαρο αποκαλύπτει τις προθέσεις της συνοδείας για την κατασκευή ενός κτιρίου ιδιαίτερου και λαμπρού. Ταυτόχρονα, γίνεται σαφές ότι έχει φτάσει και στο Άγιον Όρος η αντίληψη που πηγάζει από τα νεοκλασικά ιδεώδη και θεωρεί το μάρμαρο κορωνίδα των οικοδομικών υλικών. Επιπλέον, τα βαριά πλαίσια με τις αετωματικές απολήξεις στα παράθυρα, η αετωματική απόληξη της δυτικής κεραίας, ο κλιμακωτός τοιχοβάτης και οι ατροφικές παραστάδες στις γωνίες των παρεκκλησίων είναι στοιχεία που χρησιμοποίησε ευρέως ο νεοκλασικισμός. Ταυτόχρονα, διαπιστώνονται στοιχεία του μπαρόκ, όπως τα αγγεία στους άξονες των χωρών, οι πολλές καμπύλες –και ιδιαίτερα στις απολήξεις των χορών– και τα τετράλοβα

20. Βλάχος *Ἡ Χερσόνησος* (ό.π. σημ.7), 276.
21. Βλάχος *Ἡ Χερσόνησος* (ό.π. σημ.7), 274.
22. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα* (ό.π. σημ. 10), 42.

ανοίγματα, ενώ δεν λείπουν και θέματα λαϊκής λιθογλυπτικής (οι άγγελοι στα προσκυνητάρια του κυρίως ναού). Παρά τα πλείστα νεωτερικά στοιχεία όμως, δεν διακόπτονται οι δεσμοί με τα υπόλοιπα αθωνικά καθολικά. Το τελικό αποτέλεσμα είναι μία επιτυχημένη σύνθεση αρχιτεκτονικών στοιχείων: βυζαντινών, δυτικοευρωπαϊκών, νεοκλασικών, λαϊκών και οθωμανικών (οι ανώτεροι φεγγίτες των χορών).

Στα μέσα του 19ου αιώνα ο νεοκλασικισμός φαίνεται ότι έχει εδραιωθεί στις αισθητικές αντιλήψεις των αρχιτεκτόνων και των μοναχών του Αγίου Όρους. Το καθολικό της Μονής Αγίου Παύλου είναι το τελευταίο χρονικά αθωνικό καθολικό και συνεπώς το μοναδικό στο οποίο είναι τόσο έντονα τα στοιχεία του νέου ρυθμού. Ωστόσο, προσθήκες και επισκευές σε παλαιότερους ναούς αποκαλύπτουν ότι τα στοιχεία του νεοκλασικισμού είχαν κυριαρχήσει στον αρχιτεκτονικό διάκοσμο του Αγίου Όρους κατά τον 19ο αιώνα.

Το 1847 στο καθολικό της Μονής Παντοκράτορος ο νάρθηκας μετατρέπεται σε λιτή και αναδιαμορφώνεται στα ανατολικά της υαλόφρακτος ένας προγενέστερος εξωνάρθηκας[23]. Παρότι σχεδιαστικά και μορφολογικά οι προσθήκες μένουν στην αθωνική παράδοση, τα μαρμάρινα πλαίσια των παραθύρων, τα θυρώματα και τα υπέρθυρα είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα του νεοκλασικισμού (Εικ. 6). Στο παρεκκλήσι της Παναγίας Πορταΐτισσας στη μονή Ιβήρων, το 1903 ο νάρθηκας αποκτά μία επένδυση με πεσσούς, κίονες και αετώματα. Γενικότερα, οι προσθήκες κλασικιστικών στοιχείων δεν είναι σπάνιες.

Όπως ήταν φυσικό, το επικρατούν καλλιτεχνικό ρεύμα δεν περιορίστηκε στα θρησκευτικά κτίρια, αλλά επηρέασε και τα οικοδομήματα κατοικίας, όπου αναπτύχθηκε χωρίς τους περιορισμούς που επέβαλλαν οι παραδόσεις και οι ήδη διαμορφωμένοι αρχιτεκτονικοί τύποι. Έτσι, όταν το 1884 η μονή Βατοπαιδίου αποφασίζει την προσθήκη δύο ορόφων στη δυτική πτέρυγα (Εικ. 7), ο αρχιτέκτων Φίλιππος Παπαδάκης[24] ακολουθεί τις αρχές του νεοκλασικισμού. Στην εσωτερική όψη, όσο του επιτρέπει η ήδη υπάρχουσα κατάσταση στις κατώτερες στάθμες, προσπαθεί να κρατήσει έναν άξονα συμμετρίας, παρότι όχι ευδιάκριτο. Ωστόσο, οι επιρροές του δηλώνονται σαφώς από τα πλαίσια των παραθύρων με τα αετώματα, τα βαριά θυρώματα, τις μαρμάρινες παραστάδες στις γωνίες και τη διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου.

---

23. Φ. Χατζηαντωνίου, «Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία του καθολικού της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους» στο: *Recueil des Travaux de l'Institute d'Études Byzantines (ZRVI)* XLIV/1, Beograd 2007, 587-600.

24. Σ. Μαμαλούκος – Α. Καμπόλη-Μαμαλούκου και Συνεργάτες, «Ιερά Μονή Βατοπαιδίου Αγίου Όρους, Αποκατάσταση της Δυτικής Πτέρυγας και των Κελλιών Προδρόμου» στο: (επιμ. Μ. Νομικός) *Αποκατάσταση – Επανάχρηση Μνημείων και Ιστορικών κτιρίων στη Βόρεια Ελλάδα*, τόμος α΄, Έργον IV, Θεσσαλονίκη 2001, 56-57.

Στη Μονή Μεγίστης Λαύρας το σημερινό συνοδικό[25], που χτίστηκε στα 1909-1910, παρουσιάζει εκλεκτικιστικά στοιχεία, με κυρίαρχα τα νεοκλασικιστικά (Εικ. 8) αυτό γίνεται φανερό στις ιδιαίτερα προσεγμένες όψεις, περισσότερο στη δυτική και κυρίως στη νότια, και λιγότερο στη βόρεια, όπου οι παραδοσιακοί ξύλινοι εξώστες ξεγελούν τον θεατή. Οι όψεις χαρακτηρίζονται από τη χρήση του γκρίζου ασβεστόλιθου σε στρώσεις, τους μεγάλους γωνιόλιθους και τα παράθυρα με τα πλαίσια στα οποία εναλλάσσονται ο ασβεστόλιθος και ο πωρόλιθος με αποτέλεσμα τη χρωματική διαφοροποίηση. Μία διπλή κλίμακα οδηγεί στη κεντρική είσοδο, η οποία περιβάλλεται από περίτεχνο μαρμάρινο θύρωμα. Παρότι και εδώ δεν υπάρχει απόλυτη συμμετρία, είναι σαφείς οι αρχές που ακολουθεί το κτίριο.

Η Μονή Αγίου Παύλου ξαναχτίζει το 1902 τη νότια πτέρυγα, η οποία είχε καταστραφεί από πυρκαγιά τον Ιανουάριο του ίδιου έτους (Εικ. 9). Το κτίριο ακολουθεί με συνέπεια τις νέες τάσεις: διαμορφώνεται με παράλληλες στρώσεις γκρίζου ασβεστόλιθου, μαρμάρινους γωνιόλιθους, κορνίζες και πλαίσια παραθύρων. Η ύπαρξη της εισόδου στην πλευρά αυτή είναι η αφορμή για να υψωθεί ένας πύργος και μπροστά του να τοποθετηθεί ένα μαρμάρινο πρόπυλο. Στην κατασκευή της εξαώροφης πτέρυγας χρησιμοποιήθηκαν σιδηροδοκοί διπλού Τ με σφηνωτές πλίνθους ανάμεσά τους, στοιχείο των νέων τεχνολογιών στην οικοδομή, που είχαν εισαγάγει στο Άγιον Όρος οι Ρώσοι ήδη από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα.

Ο νεοκλασικισμός μπορεί να ανιχνευτεί και σε έργα μικρότερης κλίμακας στο Άγιον Όρος. Η Μονή Ιβήρων αποπεράτωσε το 1872 τη βόρεια πτέρυγα, όπου βρίσκεται και η είσοδος στον περίβολο. Παρότι η πτέρυγα δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, το πρόπυλο της εισόδου έχει εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα (Εικ. 10). Τέσσερις πεσσοί και δύο παραστάδες επενδυμένα με μάρμαρο επιστέφονται από «ιωνικού» ρυθμού πεσσόκρανα και ανακρατούν τον εξώστη του δευτέρου ορόφου. Το μέτωπο των σταυροθολίων καλύπτεται από μίμηση θωρακίων αποκρύπτοντας κάθε καμπύλη, ενώ η στέγη της πτέρυγας στο σημείο αυτό έχει αετωματική απόληξη, ολοκληρώνοντας την εντύπωση του νεοκλασικού αέρα που δίνει το σύνολο.

Οι βασικές αρχές του νεοκλασικισμού φαίνεται πως επηρεάζουν και τους αρχιτέκτονες λιγότερο μνημειακών έργων στο Άγιον Όρος. Τέτοια περίπτωση φαίνεται πως είναι το Λαυριώτικο κελλί των Αγίων Θεοδώρων στην Προβάτα, χτισμένο το 1881. Παρότι δεν σώζονται τα νεοκλασικά διακοσμητικά στοιχεία του, ο σχεδιασμός της κάτοψης μαρτυρεί γνώση ενός βασικού χαρακτηριστικού

25. Βλ. σχετικά Σ. Βογιατζής, «Το Συνοδικό της Ι. Μονής Μεγίστης Λαύρας» στο: *Ζ΄ Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο Το Άγιον Όρος στα Χρόνια της Απελευθέρωσης, Πρακτικά*, Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2013, 311-321.

του: σε όλες τις όψεις υπάρχει τριμερής διάκριση με υποχώρηση του κεντρικού τμήματος και προβολή των πλαϊνών (Εικ. 11). Το στοιχείο αυτό από μόνο του δεν θα ήταν σημαντικό, αν η συγκεκριμένη κάτοψη ήταν κοινή στο Άγιον Όρος. Ωστόσο, σε κανένα άλλο κελλί δεν απαντά κάτι τέτοιο, αφού η συνηθισμένη τυπολογία των αγιορειτικών κελλιών είναι τα απλά ορθογώνια κτίρια. Στην εξαίρεση αυτή, λοιπόν, ίσως διακρίνουμε την απήχηση του νεοκλασικισμού σε ένα μικρότερης κλίμακας κτίριο.

Όλα τα παραπάνω κτίρια ανήκουν σε μοναστήρια με Έλληνες μοναχούς και οι επιρροές τους, άμεσες ή έμμεσες, θα πρέπει να αναζητηθούν κυρίως στο ελληνικό κράτος. Ταυτόχρονα όμως, στο Άγιον Όρος ζει και δρα ένας μεγάλος αριθμός αλλόφυλων μοναχών, ιδίως Ρώσων. Όπως είναι φυσικό, αυτοί έχουν το βλέμμα τους στραμμένο προς το δικό τους εθνικό κέντρο. Στο πλαίσιο της γενικότερης ρωσικής πολιτικής για το Άγιον Όρος, έφτασαν στον Άθωνα άνθρωποι, ιδέες, έργα τέχνης, σχέδια, τεχνικές και –κυρίως– χρήμα. Η πλειονότητα των κτιρίων που ανήγειραν οι Ρώσοι στο Άγιον Όρος φέρουν, λίγο ή πολύ, τα στοιχεία του νεοκλασικισμού. Το ρεύμα αυτό, που εισήχθη στη Ρωσία στα χρόνια της Μεγάλης Αικατερίνης[26], κατέστη επίσημη αρχιτεκτονική γλώσσα της αυτοκρατορίας και, όπως ήταν φυσικό, τα σχέδια που εξήχθησαν στο Άγιον Όρος το ακολουθούσαν.

Στη Μονή Αγίου Παντελεήμονος, εξέχον κέντρο του ρωσικού μοναχισμού στο Άγιον Όρος από τις αρχές του 19ου αιώνα, χτίστηκε το 1846 ο ναός του Αγίου Μητροφάνη (Εικ. 12). Ο ναός, χτισμένος μεταξύ του καθολικού και της βόρειας πτέρυγας, λειτούργησε αρχικά ως καθολικό των Ρώσων μοναχών[27] και μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η κατασκευή του έγινε με σχέδια και χρήματα από τη Ρωσία. Παρά τις μικρές του διαστάσεις, φέρει ένα μνημειακό πρόπυλο από τέσσερις οκταγωνικούς πεσσούς που επιστέφονται με πεσσόκρανα κορινθιακού ρυθμού και υψηλό τριγωνικό αέτωμα με φατνώματα. Τα στοιχεία αυτά μετατρέπουν τον μικρό ναό σε μία πομπώδη έκφραση νεοκλασικού διακόσμου.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1870, άρχισε να χτίζεται στο Παλαιομονάστηρο της ίδιας Μονής ο ναός του Αγίου Παντελεήμονος. Λόγω των εσωτερικών ερίδων, που οδήγησαν στην τελική επικράτηση των Ρώσων μοναχών, ο ναός έμεινε για πολλά χρόνια ημιτελής, μέχρι να ολοκληρωθεί στις αρχές του 20ού αιώνα[28]. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι σχέδια και τεχνικές για την ανέγερσή του

---

26. H. Rupeks-Wolter, «Η Νεοκλασική Αρχιτεκτονική στη Ρωσία» στο: (επιμ. R. Toman) *Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός, Αρχιτεκτονική – Γλυπτική – Ζωγραφική – Σχέδιο 1750-1848*, Ελληνική μετάφραση Μαίρη Σητμάκη, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 2008, 214.

27. Σμυρνάκης, *Άγιον Όρος* (ό.π. σημ. 4), 666-667.

28. Η κατασκευή ολοκληρώθηκε λίγο πριν από την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Βλ. Π. Μυλωνάς, *Άτλας του Άθωνος* II, Wasmuth, Αθήνα 2000, 324.

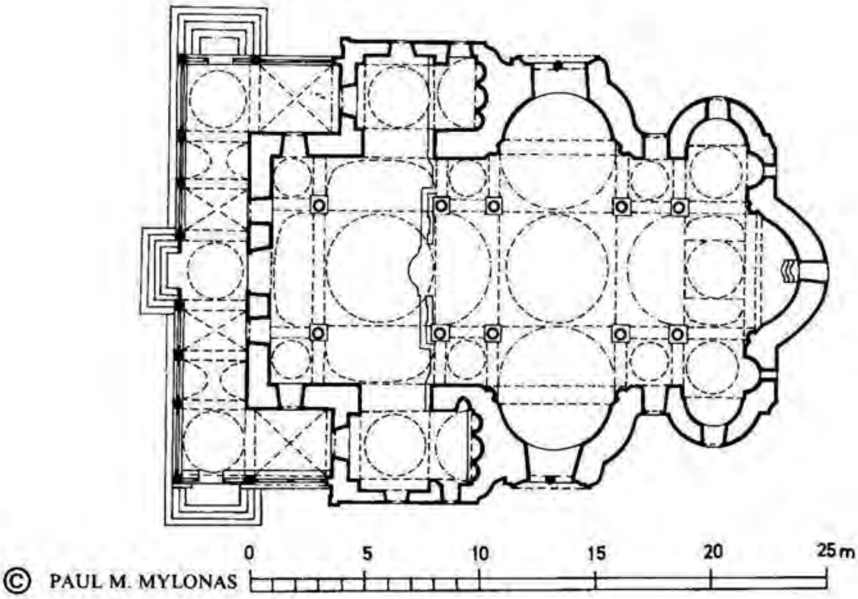
έχουν φτάσει από τη Ρωσία. Στη διακόσμηση των όψεων του ναού, ο οποίος είναι μία θολοσκεπής βασιλική με τρούλο και πλευρικούς χορούς, χρησιμοποιείται πλήθος κλασικών θεμάτων. Στα παράθυρα υπάρχουν μαρμάρινα πλαίσια με αετωματικές απολήξεις, στις όψεις πλήθος ψευδοπαραστάδων μαρμάρινων ή λίθινων. Οι πρώτες απολήγουν σε κορινθιάζοντα επίκρανα, οι δεύτερες σε ιωνικά ωά και ανθέμια. Η είσοδος κοσμείται με ένα βαρύ μαρμάρινο θύρωμα με αετωματική απόληξη, που παραπέμπει σε περίτεχνες παραστάδες. Στο εσωτερικό, η θύρα μεταξύ νάρθηκα και κυρίως ναού κοσμείται με ένα πομπώδες θύρωμα που παραπέμπει σε πρόσοψη αρχαίου ναού. Στον κυρίως ναό επιβάλλονται οι μονόλιθοι μαρμάρινοι κίονες με βάθρα, βάσεις και κορινθιάζοντα κιονόκρανα. Ο πλούτος του διακόσμου και τα μεμονωμένα κοσμήματα του ναού του Αγίου Παντελεήμονα δεν απαντούν σε άλλο κτίριο του Αγίου Όρους. Η εκζήτηση αυτή και η ποιότητα κατασκευής δεν μπορεί παρά να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι τα πρότυπά του βρίσκονται στην επίσημη ρωσική αρχιτεκτονική.

Σε επιρροές από τον ευρωπαϊκό κλασικισμό θα πρέπει να αποδοθεί και η μορφή της βόρειας πτέρυγας της Μονής Ζωγράφου. Η πτέρυγα χτίστηκε μεταξύ των ετών 1862 και 1896 και έχει ολομάρμαρη πρόσοψη. Το κεντρικό τμήμα της προβάλλεται ελαφρά και φέρει αετωματικές απολήξεις και παράθυρα με τα τυπικά νεοκλασικά αετωματικά πλαίσια. Πιθανότατα χτίστηκε μετά το 1878, οπότε ιδρύθηκε το αυτόνομο βουλγαρικό πριγκηπάτο, και εκφράζει την ευρωπαϊκή προσήλωση του νεοσύστατου κρατιδίου. Πρόκειται, βέβαια, για κτίσμα πολύ πιο λιτό από τα αντίστοιχα ρωσικά και προφανώς εκτός της ρωσικής επιρροής.

Είναι σαφές ότι μία απλή περιήγηση στο Άγιον Όρος είναι αρκετή για να εντοπίσει κανείς πολυάριθμα κτίρια τα οποία έχουν επηρεαστεί, άλλα περισσότερο και άλλα λιγότερο, από το ρεύμα του νεοκλασικισμού. Εδώ, όμως, τα συστατικά στοιχεία του ρεύματος αυτού αναμειγνύονται δημιουργικά με τη βυζαντινή παράδοση, που είναι κυρίαρχη, και με το παλαιότερο ρεύμα του μπαρόκ, που είχε επηρεάσει ήδη την τέχνη στο Άγιον Όρος. Αποτέλεσμα της ανάμειξης αυτής είναι η ανέγερση κτιρίων τα οποία ισορροπούν με επιτυχία μεταξύ αυτών των ρευμάτων και τα οποία εντάσσονται αρμονικά στο δομημένο περιβάλλον του Αγίου Όρους.



Εικ. 1. Μονή Αγίου Παύλου. Καθολικό. Άποψη από νοτιοδυτικά.



Εικ. 2. Μονή Αγίου Παύλου. Καθολικό. Κάτοψη (Μυλωνάς, *Άτλας του Άθωνος*)



Εικ. 3. Μονή Αγίου Παύλου. Καθολικό. Το θύρωμα και τα προσκυνητάρια μεταξύ κυρίως ναού και λιτής.



Εικ. 4. Μονή Αγίου Παύλου. Καθολικό.
Η κτητορική επιγραφή στην κεντρική αψίδα του Ιερού.



Εικ. 5. Μονή Αγίου Παύλου. Απεικόνιση του οικοδομικού συγκροτήματος το 1835 από τον Εφίμωφ (*Άτλας για τις Ταξιδιωτικές Σημειώσεις του Βλαδίμηρου Νταβίντωφ*)



Εικ. 6.
Μονή Παντοκράτορος.
Καθολικό.
Η θύρα του εξωνάρθηκα.



Εικ. 7. Μονή Βατοπεδίου. Δυτική πτέρυγα. Άποψη από τα ανατολικά.



Εικ. 8. Μονή Μεγίστης Λαύρας. Συνοδικό. Άποψη από τα νότια.



Εικ. 9. Μονή Αγίου Παύλου. Νότια πτέρυγα. Άποψη από τα νοτιοδυτικά.



Εικ. 10. Μονή Ιβήρων. Το πρόπυλο. Άποψη από τα βόρεια.

Πέτρος Κουφόπουλος - Μαρίνα Μυριανθέως-Κουφοπούλου

Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΠΑΜΜΕΓΙΣΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΣΤΗ ΣΥΓΗ ΤΗΣ ΒΙΘΥΝΙΑΣ. Η ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ*

Αντικείμενο της παρούσας έρευνας αποτελεί η οικοδομική δραστηριότητα, κατά τον 19ο αιώνα, σε ένα αναμφίβολα σημαντικό βυζαντινό μνημείο της Βιθυνίας στη Μικρά Ασία, τον Ιερό Ναό των Παμμεγίστων Ταξιαρχών, γνωστού στη βιβλιογραφία ως των «Αρχαγγέλων» (Εικ. 1-4). Ο ναός βρίσκεται στο μικρό παραλιακό οικισμό Συγή ή Συκή (σήμερα Kumyaka) στη νότια ακτή της

---

* Αφορμή για την έρευνα αποτέλεσε η ανάθεση διεξοδικών μελετών αποκατάστασης του ναού των Ταξιαρχών Συγής (Kumyaka Basmelekler Kilisesi) κατά τον Δεκέμβριο του 2012 από τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Προύσας καθ. Ελπιδοφόρο Λαμπρυνιάδη στον οποίο εκφράζονται θερμές ευχαριστίες για την πολύτιμη βοήθεια του επί τόπου και για το ουσιαστικό ενδιαφέρον του για τη μελέτη και το έργο. Ευχαριστίες οφείλονται στον καθ. Π. Κιτρομηλίδη, Διευθυντή του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών στην Αθήνα όπως και στον κ. Δ. Πολίτη, που μας υπέδειξε στοιχεία του έτους 1959 από το «Αρχείο Προφορικής Παράδοσης» του Κέντρου σχετικά με το ναό των Ταξιαρχών και τη λειτουργία του προσκυνήματος. Ευχαριστούμε ακόμη τους κ. Α. και Τ. Κωνσταντινίδη (κατοίκων Βαθύλακου Κοζάνης, με καταγωγή από τη Συγή) που μας διέθεσαν παλιά φωτογραφία του οικισμού της Συγής.

Η αρχιτεκτονική μελέτη του ναού των Ταξιαρχών ανατέθηκε στα Γραφεία των αρχιτεκτόνων-αναστηλωτών Π. Κουφόπουλου & Μ. Μυριανθέως-Κουφοπούλου και Στ. Μαμαλούκου & Αν. Καμπόλη–Μαμαλούκου. Για τις ανάγκες της αποτύπωσης πραγματοποιήθηκε το πρώτο πολυήμερο ταξίδι επί τόπου στο διάστημα 30 Νοεμβρίου ως 9 Δεκεμβρίου 2012. Στην αποτύπωση του ναού των Ταξιαρχών έλαβαν μέρος οι Π. Κουφόπουλος, Στ. Μαμαλούκος, Γ. Σταυρόπουλος, Α. Καμπούρης, Δ. Γιαννούλης, Στ. Παρασκευόπουλος και Μ. Κουφόπουλος. Στο διάστημα από 10 ως 13 Μαρτίου 2013 πραγματοποιήθηκε δεύτερο ταξίδι εργασίας επί τόπου στο οποίο έλαβαν μέρος οι αρχιτέκτονες Π. Κουφόπουλος, Στ. Μαμαλούκος, Μ. Μυριανθέως-Κουφοπούλου, η ομάδα των πολιτικών μηχανικών Π. Παναγιωτόπουλου, Π. Κουντούρη, Ν. Παπαηλίου και Β. Κασίμη και η ομάδα των συντηρητριών Γ. Δογάνη και Α. Γαλανού. Τα προκαταρκτικά σκαριφήματα της αναπαράστασης της μορφής του μνημείου τη βυζαντινή περίοδο και το 1922 συνέταξε ο αρχιτέκτων Στ. Μαμαλούκος που είχε πραγματοποιήσει και βιβλιογραφική έρευνα. Την έρευνα στο Αρχείο Μικρασιατικών Σπουδών πραγματοποίησε η Μ. Μυριανθέως. Στις σχεδιάσεις της αποτύπωσης και των τρισδιάστατων απεικονίσεων συνεργάστηκαν οι αρχιτέκτονες Στ. Παρασκευόπουλος, Μ. Μαντέλη, Κ. Κασκαμπά, Π. Κοκκινάκης, Δ. Μαγκλάρα και ο συντηρητής αρχαιοτήτων Μ. Κουφόπουλος που συνέδραμε στην ανόρθωση των φωτογραφιών.

θάλασσας του Μαρμαρά (Προποντίδα) σε απόσταση 30 χιλιομέτρων βορειοδυτικά από την Προύσα, πρωτεύουσα της επαρχίας, ανάμεσα στις πόλεις της Τρίγλειας (Zeytinbaği) και των Μουδανιών (Mudanya). Το χωριό Συγή ήταν στη συντριπτική του πλειοψηφία χριστιανικό ως το 1923 όταν έγινε η ανταλλαγή των πληθυσμών με τη Συνθήκη της Λωζάννης. Ο ναός των Ταξιαρχών υπήρξε τουλάχιστον τον 19ο αιώνα ενοριακός ναός του οικισμού αλλά και μεγάλο προσκύνημα των χριστιανών της ευρύτερης περιοχής. Πρόκειται για ένα σημαντικό μνημείο με οικοδομικές φάσεις της βυζαντινής περιόδου, που έχει δεχθεί εκτεταμένες επεκτάσεις κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Δυστυχώς δεν σώζονται ιστορικές πηγές σχετικά με αυτόν τον οικισμό στη βυζαντινή περίοδο που να ερμηνεύουν την ανέγερση ενός τόσο μεγάλου ναού. Το μνημείο είναι γνωστό στην επιστήμη και στη βιβλιογραφία ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα. Η πρώτη δημοσίευση έγινε από τον F.W. Hasluck to 1906[1], η σημαντικότερη ωστόσο, ως σήμερα μελέτη του έχει γίνει από τον H. Buchwald το 1969[2]. Μνεία των μεταβυζαντινών φάσεων του ναού έχει γίνει από τον Α. Μήλλα, το 1992[3]. Έκτοτε στο μνημείο έχουν γίνει πολλές αναφορές[4].

Παρόλο που και οι δύο τρούλοι του ναού των Ταξιαρχών διατηρούνται κατά χώραν, μεγάλο τμήμα του ναού είναι ερειπωμένο ή υπό κατάρρευση λόγω της οριστικής εγκατάλειψής του, ήδη από το 1923 και εξής και στη συνέχεια της απογύμνωσής του με την αφαίρεση των στεγών των εξωναρθήκων, των επικαλύψεων των τρούλων, των κουφωμάτων και άλλων στοιχείων. Επίσης η κακή κατάσταση διατήρησής του επιτείνεται από τη σεισμική δράση που χαρακτηρίζει την περιοχή και το γειτονικό θαλάσσιο περιβάλλον. Παρά την προϊούσα φθορά του, το μνημείο παραμένει πολυτιμότατη πηγή πληροφοριών για την ερμηνεία του οικοδομικού του χρονικού, αποτελώντας ταυτόχρονα ένα πολύ σπουδαίο δείγμα βυζαντινής αρχιτεκτονικής της ευρύτερης περιοχής της πρωτεύουσας (Εικ.1-4).

Ο ναός ορίζεται προς νότον από τον κατηφορικό κοινοτικό δρόμο, πού συνδέει τον κεντρικό αμαξιτό δρόμο Μουδανιών - Τρίγλιας με την παραλία και διασχίζει το βορειοδυτικό τμήμα του χωριού. Στην απέναντι πλευρά του δρόμου βρίσκεται κτήριο του 19ου αιώνα, πιθανότατα ξενώνας της ενορίας. Μεταξύ του ναού των

---

1. F. W. Hasluck, «Bithynica», *BSA* 13 (1906-1907), 294-298, όπου δημοσιεύονται η πρώτη κάτοψη του μνημείου, η επιγραφή του 1818 και μία φωτογραφία του παρεκκλησίου του Αγίου Χαραλάμπους.

2. H. Buchwald, "Preliminary Note on the Church of the Archangels at Sige", *JÖB* 16 (1967), 305-308, και κυρίως σε H. Buchwald, *The Church of the Archangels in Sige near Moudania*, Wien 1969.

3. Α. Μήλλας, *Προποντίδα «μια θάλασσα της Ρωμιοσύνης»*, Αθήνα 1992, 40-41, εικ. σ. 42α, 54β, 55, 56.

4. Ενδεικτικά αναφέρεται η αναφορά σε C. Mango - I. Ševčenko, "Some Churches and Monasteries on the Southern Shore of the Sea of Marmara", *DOP* 27 (1973), 235.

Ταξιαρχών και του κτηρίου υπήρχε σύνδεση με μικρή γέφυρα που σημειώνεται στο παλαιότερο σχέδιο κάτοψης του ναού του F. W. Hasluck του 1906[5] (Εικ. 8). Στις πλευρές προς δυσμάς και βορράν το μνημείο ορίζεται από πεζόδρομους με παραδοσιακά καλντερίμια. Για να καλυφθεί η μεγάλη υψομετρική διαφορά ο βόρειος δρόμος καταλήγει σε βαθμίδες που ελίσσονται γύρω από τη βορειανατολική γωνία του μνημείου. Όπως φαίνεται ο ναός είναι θεμελιωμένος απ' ευθείας στον φυσικό βράχο από βιοκαλκαρενίτη που σε αρκετές θέσεις είναι ορατός στο εσωτερικό του ναού και στη βόρεια πλευρά του. Σήμερα η πρόσβαση στο εσωτερικό του ναού γίνεται από την κεντρική είσοδο στη νοτιοδυτική γωνία όπου υπάρχει διαμορφωμένο πλάτωμα, ενώ οι δευτερεύουσες θύρες στη βόρεια και νότια πλευρά έχουν αποφραχθεί.

Το σύνθετο κτηριακό συγκρότημα του ναού των Ταξιαρχών καταλαμβάνει επιφάνεια περίπου 490 τ.μ. και είναι αποτέλεσμα δυναμικής ανάπτυξης μέσω μετασκευών και προσθηκών γύρω από τον αρχικό κεντρικό τρουλαίο πυρήνα του. Το περίγραμμά του είναι ακανόνιστο και το κτήριο έχει σταδιακά καταλάβει το σύνολο του οικοδομικού τετραγώνου χωρίς να αφήνει σχεδόν κανένα ελεύθερο χώρο γύρω του. Ειδικότερα το οικοδομικό συγκρότημα του ναού περιλαμβάνει στο κέντρο του τον ευρύχωρο τρουλαίο κυρίως ναό, έναν επίσης τρουλαίο νάρθηκα αλλά και μια σειρά εξωναρθήκων που περιβάλλουν τον αρχικό πυρήνα σε διάταξη Π. Στις ανώτερες στάθμες οι εξωνάρθηκες είναι διαμορφωμένοι σε μικρά παρεκκλήσια στα δύο ανατολικά άκρα τους. Λόγω της έντονης υψομετρικής διαφοράς που παρουσιάζει το έδαφος κατά τον άξονα βορρά- νότου, με τον βορρά στο ψηλότερο σημείο, το κτηριακό συγκρότημα οργανώνεται σε τρείς λειτουργικές στάθμες εκ των οποίων η μεσαία είναι η κύρια (Εικ. 13-15).

Ο κυρίως ναός κατατάσσεται τυπολογικά στους «μεταβατικούς σταυροειδείς με τρούλο και περίστωο», αν και θεωρείται ότι αποτελεί μια απλουστευμένη μορφή τους, καθώς όπως προκύπτει από τα μέχρι σήμερα γνωστά στοιχεία στερείται περιστώου. Οι τοίχοι του κεντρικού ναού είναι κατασκευασμένοι από αργούς λίθους, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται άφθονες πλίνθοι, σε οριζόντιες, όχι όμως ιδιαίτερα τακτικές στρώσεις. Τα τόξα και οι θόλοι του κυρίως ναού είναι κατασκευασμένα εξ ολοκλήρου από πλίνθους. Το κτήριο μορφολογικά είναι λιτό και στερείται γενικώς κεραμοπλαστικού διακόσμου. Δεν διατηρούνται στοιχεία για την αναπαράσταση των γείσων, παρόλο που σε αρκετές θέσεις οι κλίσεις σειρών πλίνθων αποτελούν ενδείξεις της θέσης τους.

Ο κυκλικός σε κάτοψη κεντρικός τρούλος του κυρίως ναού, σώζει κατά χώραν το αρχικό τύμπανο του με τα δώδεκα παράθυρα, και διατηρεί πλήρη τον αρχικό ημισφαιρικό θόλο με τις νευρώσεις στο εσωτερικό του. Εξωτερικά, ωστόσο, δεν σώζει το αρχικό του γείσο με τις καμπύλες απολήξεις που όπως

5. Hasluck, Bithynica, ό.π. σημ.1, 295, fig. 6.

φαίνεται μετασκευάστηκε σε νεώτερους χρόνους σε οριζόντιο. Τα τόξα των παραθύρων διαμορφώνονται με εναλλαγή λίθων και πλίνθων και είχαν μεταξύ τους προέχουσες παραστάδες. Αρχικά ο τρούλος ενδέχεται να είχε επικάλυψη με φύλλα μολύβδου (Εικ. 16).

Στην ανατολική όψη του ναού κυριαρχεί η αρχική τρίπλευρη κόγχη του ιερού με δίλοβο αξονικό παράθυρο με δύο υπερκείμενα τυφλά αψιδώματα ημικυκλικά σε κάτοψη (Εικ. 13). Ζεύγος από δύο ακόμη όμοια αψιδώματα διαμορφώνεται μονομερώς στην πλάγια νότια πλευρά της αψίδας ενώ απουσιάζει στη συμμετρική βόρεια πλευρά της. Η αρχική βόρεια όψη του κυρίως ναού διαμορφώνεται στο άνω της μέρος με ευρύ τρίβηλο άνοιγμα με δύο μαρμάρινους κιονίσκους με μονογράμματα στα κιονόκρανα, που κατελάμβαναν τον χώρο κάτω από το μεγάλο ημικυλινδρικό πλίνθινο τόξο (Εικ.14, Τομή 1-1). Το κάτω ήμισυ του τριβήλου είναι σήμερα αποφραγμένο με πλινθοδομή. Η απουσία ιχνών διαφραγμάτων στα ανοίγματα του τριβήλου αποτελεί ένδειξη ότι ο ναός στην αρχική του μορφή πρέπει να είχε πτέρυγα κατά μήκος της βόρειας πλευράς (Εικ.16). Η απέναντι νότια όψη του κυρίως ναού διαμορφωνόταν εξωτερικά διαφορετικά από τη βόρεια, με δύο αβαθή τυφλά αψιδώματα στο κάτω μέρος και τρία ανοίγματα πάνω από αυτά, από τα οποία το κεντρικό ήταν απλό τοξωτό με δύο τεταρτοκυκλικής απόληξης ανοίγματα εκατέρωθεν του (Εικ.16). Από τον αρχικό ζωγραφικό διάκοσμο του κυρίως ναού διατηρούνται ίχνη στο εσωτερικό του νότιου άκρου της αψίδας του ιερού κάτω από τη σημερινή στάθμη του κυρίως ναού.

Από τη διεξοδική ανάλυση των οικοδομικών φάσεων που έκανε ο μελετητής του μνημείου H. Buchwald[6] φάνηκε ότι η σημερινή μορφή του οικοδομικού συγκροτήματος του ναού των Ταξιαρχών έχει προκύψει από σειρά προσθηκών και τροποποιήσεων που δέχθηκε ένας αρχικός πυρήνας στη διάρκεια της μακράς ιστορικής πορείας του (Εικ. 9). Ως χρονολογία ανέγερσης του αρχικού ναού ο H. Buchwald δέχεται το έτος 780[7], επί Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου, που δίνεται από μια χαμένη σήμερα κτητορική επιγραφή του 1818 που βρισκόταν στη νότια πλευρά του εσωτερικού του νάρθηκα και που δημοσίευσε ο F. H. Hasluck το 1906[8] (Εικ. 8, 10).

Η παρούσα έρευνα επιβεβαιώνει ότι ο κυρίως ναός, η αψίδα του ιερού και ο κεντρικός τρούλος αποτελούν ενιαία δομή και έχουν κατασκευαστεί ταυτόχρονα

6. H. Buchwald, *The Church of the Archangels in Sige near Moudania*, Wien 1969. Βλ. και C. Mango - I. Ševčenko, Some Churches and Monasteries on the Southern Shore of the Sea of Marmara, *DOP* 27 (1973), 235.

7. Η απόδοση της πρώτης φάσης οικοδόμησης στο έτος 780 βάσιμα αμφισβητείται από σύγχρονους μελετητές δεδομένου ότι τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του κεντρικού ναού θα οδηγούσαν ενδεχομένως σε μεταγενέστερη χρονολόγηση (Σ. Μαμαλούκος).

8. Hasluck, Bithynica, ό.π. (σημ. 1), 294-295. Η επιγραφή επιβεβαιώνεται και από προφορικές μαρτυρίες που σώζονται στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.

τη βυζαντινή εποχή. Ακόμη φαίνεται ότι και ο αρχικός ναός διέθετε παράβημα στα βόρεια της κόγχης του ιερού στο οποίο η πρόσβαση γινόταν από τοιχισμένη, σε μεταγενέστερους χρόνους, πόρτα στην αψίδα του ιερού βήματος. Ένδειξη αποτελεί η απουσία κογχών στην εξωτερική βόρεια πλευρά της αψίδας του ιερού, η ανάγκη πρόσβασης προς το σπήλαιο στα βόρεια και η ύπαρξη υπερθύρου χαμηλά στην εξωτερική όψη της αψίδας.

Ο νάρθηκας, ένας ιδιότυπος σταυροειδής σε κάτοψη χώρος αποτελεί προσθήκη στον κυρίως ναό. Είναι κτισμένος με μετατοπισμένο τον κατά μήκος άξονά του προς τα νότια, σε σχέση με αυτόν του κυρίως ναού, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια σχετική ασυμμετρία. Είναι έκκεντρα τοποθετημένος ως προς τον κυρίως ναό αφήνοντας ένα πέρασμα προς τα βορειοδυτικά. Η βόρεια όψη του διαμορφώνεται με δύο τυφλά αψιδώματα ενώ η νότια είναι αδιάρθρωτη και διαθέτει ένα μόνο ευρύ τοξωτό άνοιγμα στο πάνω μέρος (Εικ. 16). Η αρχική δυτική του πλευρά δεν διατηρείται. Από την έρευνα προκύπτει ότι παρά την τραπεζοειδή του μορφή ο βόρειος τοίχος του νάρθηκα αποτελεί τελικά ενιαία φάση και όχι δύο χωριστές όπως σημειώνει ο H. Buchwald (Εικ. 13). Στο εσωτερικό του νάρθηκα, τέσσερις μαρμάρινοι κίονες σε επαφή με τους τοίχους φέρουν μέσω των τόξων και των λοφίων τον τρούλο. Ο αρχικός τρούλος του νάρθηκα δεν σώζεται. Ο σημερινός τρούλος αποτελεί ανακατασκευή του $19^{ου}$ αιώνα, είναι οκταγωνικός σε κάτοψη, φέρει νευρώσεις και εδράζεται στον κατά χώραν σωζόμενο ελλειψοειδή πλίνθινο κοσμήτη του αρχικού βυζαντινού τρούλου (Εικ. 14, Τομές 1-1, 4-4). Άλλοι τρεις κίονες πλησίον του βόρειου τοίχου φέρουν ζεύγος αψιδωμάτων διαμορφώνοντας προσκυνητάρια στα οποία υπάρχουν μεταβυζαντινές (;) απεικονίσεις των Αρχαγγέλων. Τα τόξα και οι θόλοι του νάρθηκα είναι κατασκευασμένα εξολοκλήρου από πλίνθους. Κατά τον H. Buchwald, ο νάρθηκας χρονολογείται το 1480 επί Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, όπως παραδίδει η επιγραφή που αναφέρθηκε παραπάνω[9] (Εικ. 10). Ο ναός στη μεσοβυζαντινή περίοδο πιθανότατα διέθετε χώρους και δυτικά του νάρθηκα δεδομένου ένα τμήμα πεσσού ή τοίχου σύγχρονου με τον νάρθηκα σώζεται στον νότιο τοίχο του δυτικού εξωνάρθηκα (Εικ.13).

Η επόμενη κύρια οικοδομική φάση του μνημείου, εκείνη της προσθήκης των περιμετρικών εξωναρθήκων, χρονολογείται στα 1818. Παραμένει άγνωστο τι είδους παλαιότερες κατασκευές αντικαταστάθηκαν στα δυτικά, βόρεια ή και νότια, λιγοστά λείψανα των οποίων έχουν ενσωματωθεί στις νεώτερες τοιχοποιίες (Εικ. 13). Η εκτεταμένη προσθήκη του 1818, όπως ήδη αναφέρθηκε, περιέβαλλε τον παλαιότερο ναό από τις τρεις πλευρές με πτέρυγες σε διάταξη Π. Λόγω της κλίσης του εδάφους στη βόρεια πλευρά η προσθήκη είχε μία στάθμη, στη δυτική πλευρά δύο και στη νότια πλευρά τρεις τελικά στάθμες διαμορφώ-

9. Hasluck, Bithynica ό.π. (σημ. 1), 294-298.

νοντας ένα μεγάλο υπερώο που επίσης αγκάλιαζε τον κυρίως ναό και τον νάρθηκα από τις τρεις πλευρές. Στο ανατολικό άκρο του βόρειου σκέλους διαμορφώθηκε τότε το μονόχωρο ξυλόστεγο παρεκκλήσιο του Αγίου Χαραλάμπους σε στάθμη περίπου τρία μέτρα ψηλότερα από τον κυρίως ναό. Τότε έγινε και η ανακατασκευή του βόρειου παραβήματος και της μονόριχτης στέγης του. Δυτικά κατασκευάστηκε ένας διόροφος ευρύχωρος τραπεζιόσχημος σε κάτοψη εξωνάρθηκας. Μεταξύ του νάρθηκα και του δυτικού εξωνάρθηκα κτίστηκε ένα τριμερές λαξευτό χώρισμα με δίφυλλη θύρα και δύο παράθυρα. Στα βόρεια του εξωνάρθηκα διαμορφώθηκε ένα μικρό κελλί για τους ψυχικά ασθενείς. Αντίστοιχα προς τα νότια κατασκευάστηκε προσθήκη σε τρεις στάθμες στην ανώτερη από τις οποίες εντάχθηκε το μικρό παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου. Στο οικοδομικό πρόγραμμα του 1818 ανήκε και ο νότιος εξωνάρθηκας, άποψη που ενισχύεται από τη χρονολογία 1818 στο νότιο άκρο της δυτικής πλευράς του εξωνάρθηκα. Πιθανότατα η αρχική του πρόσβαση να γινόταν από τα ανατολικά μέσω δύο τοξωτών ανοιγμάτων. Η είσοδος από το νότιο εξωνάρθηκα στον δυτικό γινόταν από ευρύ τοξωτό άνοιγμα, μέσα στο οποίο πρέπει να εγγράφονταν μαρμάρινο θύρωμα, το κατώφλι του οποίου διατηρείται, στη νότια πλευρά του δυτικού εξωνάρθηκα. Το μεσαίο άνοιγμα ήταν τοιχισμένο και το δυτικό ταυτιζόταν με τη θύρα της σκάλας ανόδου προς το υπερώο (Εικ. 17).

Από την επιγραφή του 1818 που βρίσκονταν στο νάρθηκα γνωρίζουμε ότι κτήτορας του μεγάλου έργου ανάπλασης του προσκυνηματικού ναού ήταν ο τότε Μητροπολίτης Προύσας Πανάρετος (Εικ. 10). Τα αναφερόμενα στην επιγραφή για τη μεγάλη οικοδομική φάση του 1818 επιβεβαιώνονται από χάραγμα – επιγραφή στη δυτική όψη του ναού των Ταξιαρχών που αναφέρει: ΜΙCΤΙΤΙ ΚΥΡΙ/Ε ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ/COY XPICTOY /1818 (Εικ. 5). Ο F.W. Hasluck σώζει την πληροφορία ότι το 1818 ο ονομαστός τεχνίτης Κομνηνός από τη Μυτιλήνη, που είχε αναστηλώσει την εποχή αυτή την εκκλησία του Παναγίου Τάφου στα Ιεροσόλυμα, είχε επισκευάσει τον κεντρικό τρούλο στο ναό των Ταξιαρχών Συγής[10]. Ο H. Buchwald δημοσίευσε μία χαμένη σήμερα τοιχισμένη ανάγλυφη πλάκα με δικέφαλο αετό που βρισκόταν στην ανατολική όψη του παρεκκλησίου του Αγίου Χαραλάμπους και η οποία έφερε επίσης τη χρονολογία 1818[11] (Εικ. 12).

Από τα υλικά δομής προκύπτουν αρκετά στοιχεία για την έκταση των εργασιών του 1818 όπου έγινε εκτεταμένη χρήση ιδιαίτερα λεπτών πλίνθων για τις οριζόντιες ζώνες στις τοιχοποιίες, για τη διαμόρφωση των τοξωτών ανοιγμάτων και των εκφορικά κτισμένων γείσων με τεταρτοκυκλική διατομή (αιγυπτιάζοντα). Ακόμη έγινε αναμόρφωση των παλαιότερων τμημάτων του ναού

---

10. Hasluck, Bithynica, ό.π. (σημ. 1), 294, σημ.3
11. Buchwald, Sige, ό.π. (σημ. 6), σ.34, fig. 21.

με τις ανακατασκευές γείσων στην αψίδα του ιερού, στις όψεις και στον κεντρικό τρούλο. Στον τελευταίο καταργήθηκαν τα καμπύλα γείσα, συμπληρώθηκαν τα κενά μεταξύ των εξωραχίων των τόξων και κατασκευάστηκε νέο οριζόντιο γείσο όμοιο με τα υπόλοιπα. Την ίδια εποχή καθαιρέθηκε και διευρύνθηκε ασύμμετρα το δυτικό ποδαρικό του αρχικού βόρειου τριβήλου του κυρίως ναού σε αντιστοιχία με τα νέα ανοίγματα της απέναντι νότιας όψης όπου δύο εκ των τριών ανοιγμάτων αποφράχθηκαν και δύο διανοίχθηκαν. Από αυτά μόνον το δυτικό άνοιγμα επεκτεινόταν ως το δάπεδο του παρεκκλησίου (Εικ. 13, Τομή 1-1, 3-3). Τα πατώματα των προσθηκών του 1818 ήταν ξύλινα. Οι προσθήκες στεγάστηκαν με ξύλινες στέγες που είχαν επικάλυψη κεραμίδια.

Η επόμενη φάση επεμβάσεων αφορά σειρά επισκευών και αναμορφώσεων του κτηρίου που πρέπει να συνδέονται με τις συνέπειες του μεγάλου σεισμού του 1855. Τότε πρέπει να επισκευάστηκαν οι ζημιές στον κεντρικό τρούλο του ναού και ενισχύθηκε με σιδερένια στεφάνη που τοποθετήθηκε κάτω από το γείσο. Ίχνη της στήριξης της λάμας διατηρούνται πάνω στον τρούλο ενώ δύο τμήματα της εντοπίστηκαν πεσμένα μέσα στο κτήριο. Ανακατασκευάστηκαν ακόμη τα εξωτερικά επιχρίσματα του τρούλου σε νέα μορφή με πλαίσια γύρω από τα παράθυρα. Ακόμη στην ίδια φάση επισκευών, μετά το 1855, πρέπει να ανακατασκευάστηκε ο τρούλος του νάρθηκα αποκτώντας ένα ιδιαίτερα υψίκορμο τύμπανο προκειμένου να φωτιστεί το εσωτερικό, που μετά τις προσθήκες των αρχών του 19ου αιώνα είχε σκεπαστεί από τις στέγες. Στην ίδια φάση εργασιών έγινε και η μεγέθυνση των ανοιγμάτων των εξωναρθήκων. Τότε τα ημικυκλικά υπέρθυρα ορισμένων παραθύρων της εξωτερικής πλευράς της δυτικής όψης, της δυτικής εισόδου περιλαμβανόμενης και της βόρειας πλευράς μετασκευάστηκαν σε ορθογώνια με λίθινα πλαίσια εξωτερικά, χαμηλωμένα τόξα εσωτερικά και διευρύνθηκαν προς το εσωτερικό του ναού οι προγενέστερα κάθετοι στην τοιχοποιία λαμπάδες κατά τα πρότυπα της περιόδου. Οι διευρύνσεις αυτές επισκευάστηκαν πρόχειρα με τούβλα. Η οικοδομική αυτή φάση είναι εύκολα διακριτή από αυτήν του 1818 λόγω της χρήσης πιο χοντρών πλίνθων και άλλης συνθέσεως κονιαμάτων. Στη δυτική πλευρά κατασκευάζεται νέα θύρα με μαρμάρινο θύρωμα με επιγραφή του 1862 που πρέπει να χρονολογεί, το σύνολο των εργασιών στα 1862 (Εικ. 6). Την ίδια εποχή γίνεται διάνοιξη θύρας στη βόρεια πλευρά. Τέλος γίνεται σημαντική τομή του εδάφους εξωτερικά στη βόρεια και δυτική πλευρά και δημιουργία περιμετρικού δρόμου.

Σε άγνωστο χρόνο, στα τέλη του 19ου αιώνα πρέπει να προστέθηκε στο ναό και το μικρό σχετικά κωδωνοστάσιο το οποίο αναφέρουν ως μαρμάρινο οι προφορικές μαρτυρίες του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών που επιβεβαιώνονται από την παλιά φωτογραφία της Συγής που φυλάσσεται στο Βαθύλακκο Κοζάνης. Αυτό εδράστηκε σε διαπλάτυνση του δυτικού τοίχου και με βάση το ύψος που φαίνεται ότι είχε πρέπει να ήταν διώροφο (Εικ.7).

Στα τέλη του 19ου ή στις αρχές του 20ού αιώνα, ίσως σε συνδυασμό με την ανέγερση του κωδωνοστασίου, υπερυψώθηκαν οι τοίχοι του νότιου εξωνάρθηκα, στεγάστηκε με δίρριχτη στέγη που έκλεισε τμήμα των δύο παραθύρων του υπερώου. Παράλληλα κτίστηκε ο ξενώνας στην απέναντι πλευρά του δρόμου και συνδέθηκε με το νότιο εξωνάρθηκα του ναού με γέφυρα που απαίτησε την αναμόρφωση του νότιου τοίχου με τη διάνοιξη θύρας. Στο εσωτερικό του νότιου εξωνάρθηκα προστέθηκε σκάλα με δύο βραχίονες και απότομες βαθμίδες (Εικ.17). Από ίχνη που διατηρούνται στην επιφάνεια της νότιας πλευράς του ναού και στον ανατολικό τοίχο του νότιου εξωνάρθηκα προκύπτει ότι υπήρχε ένα ευρύ στέγαστρο με δίρριχτη κάλυψη, πιθανότατα κεραμοσκεπές. Αυτό προστάτευε τις βοηθητικές εισόδους στην ισόγεια αποθήκη και στην ανατολική πλευρά του νότιου εξωνάρθηκα (Εικ. 14, 20). Ίχνη δοκοθηκών εσωτερικά στις περιμετρικές τοιχοποιίες του δυτικού και νότιου εξωνάρθηκα και αλλού προσδιορίζουν τη θέση των χαμένων ενδιάμεσων πατωμάτων του εσωτερικού χώρου του δυτικού εξωνάρθηκα και του νότιου παρεκκλησίου. Με βεβαιότητα μπορούμε να γνωρίζουμε ότι οι στέγες και τα μεσοπατώματα είχαν ξύλινο φέροντα οργανισμό.

Για τον ακίνητο εξοπλισμό εντοπίζονται μόνον κάποια ίχνη στασιδίων πάνω στα ελάχιστα σωζόμενα επιχρίσματα του δυτικού τοίχου του εξωνάρθηκα σε αντιστοιχία με το παρεκκλήσιο του Αγίου Χαραλάμπους. Από παλιά φωτογραφία προκύπτει ότι μέσα στο παρεκκλήσιο, σε επαφή με το τρίβηλο του κυρίως ναού υπήρχε καμπύλο καφασωτό και στασίδια (Εικ. 11). Ομοίως εντοπίζονται ίχνη του νεώτερου μαρμάρινου τέμπλου του κυρίως ναού στο θεμέλιο κατά μήκος του ιερού και σε μαρμάρινα αρχιτεκτονικά μέλη στο διάσπαρτο υλικό. Το τέμπλο στις αδημοσίευτες γραπτές μαρτυρίες του έτους 1959 από το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών αναφέρεται ως «μαρμάρινο, σκαλιστό με τέσσερις σειρές εικόνων». Στο βόρειο άκρο της δυτικής πλευράς του κυρίως ναού βρισκόταν άμβωνας από τον οποίο δεν έχουν ως σήμερα ταυτιστεί τμήματά του. Πάνω στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού βρίσκεται κατά χώραν τμήμα θραυσμένου μαρμάρινου φουρουσιού του άμβωνα με λείψανα κυματίου. Επίσης ίχνη του άμβωνα στα επιχρίσματα επιτρέπουν τη μερική αναπαράσταση του (ύψος στηθαίου, στάθμη πατώματος, μέγεθος γείσου κ.λπ. Δεν διασώθηκαν στοιχεία των οροφών των εξωναρθήκων που πιθανότατα ήταν ξύλινες. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο σχέδιο του 1906 σημειώνονται με ακρίβεια η θέση και η αφιέρωση των δύο παρεκκλησίων στα βόρεια και νότια, το τέμπλο και η κτιστή αντηρίδα στην αψίδα του ιερού (Εικ. 8). Ίχνη φθαρμένων τοιχογραφιών του τέλους του 19ου ή των αρχών του 20ού αιώνα διατηρούνται στην αψίδα, στα μέτωπα των τόξων του κυρίως ναού και στις ποδιές του τυμπάνου του νάρθηκα. Με αρκετές επιφυλάξεις είναι δυνατόν να αναπαρασταθεί στην τρίτη διάσταση ο ναός των Ταξιαρχών στη μορφή του 1923 λόγω ακριβώς της οριστικής απώλειας των στεγών, των

κουφωμάτων, των τελειωμάτων του μνημείου και του κινητού και ακίνητου εξοπλισμού του (Εικ. 18-19).

Σχετικά με τη λειτουργία του προσκυνήματος από τις γραπτές μαρτυρίες του έτους 1959 που είναι κατατεθειμένες στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών προκύπτει ότι στο νότιο εξωνάρθηκα γινόταν «η δημοπρασία για το κερί» και στον δυτικό εξωνάρθηκα υπήρχε κτιστή κολυμβήθρα όπου γινόταν και ο «Αγιασμός». Μία πλήρης στολή του Ταξιάρχη αναφέρεται ότι υπήρχε μέσα στο ναό. Μία επιχρισμένη λίθινη βάση ενδεχομένως προσκυνηταρίου σώζεται μέσα στο δυτικό εξωνάρθηκα. Φαίνεται λοιπόν ότι ο ναός ευημερούσε ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα λόγω της φήμης που απέκτησε για τη θαυματουργή θεραπεία όσων υπέφεραν από ψυχικές ασθένειες. Μάλιστα στις ίδιες πηγές αναφέρεται ότι κατά την εορτή των Ταξιαρχών το πανηγύρι κράταγε δεκαπέντε ημέρες και η εκκλησία εισέπραττε εκατό χρυσές λίρες τον χρόνο. Η εκκλησία των Ταξιαρχών διατήρησε τη φήμη και ευημερία της μέχρι την οριστική αποχώρηση των Ελλήνων το 1923, μετά από 1100, σύμφωνα με την παράδοση, χρόνια συνεχούς λατρείας.



Εικ. 1. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Γενική άποψη ανατολικής όψης (Δεκέμβριος 2012).



Εικ. 2. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Γενική άποψη από τα βορειοδυτικά (Δεκέμβριος 2012)



Εικ. 3. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη προς τα ανατολικά από τον νάρθηκα (Δεκέμβριος 2012)



Εικ.4. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Λεπτομέρεια εσωτερικού ναού (Δεκέμβριος 2012)



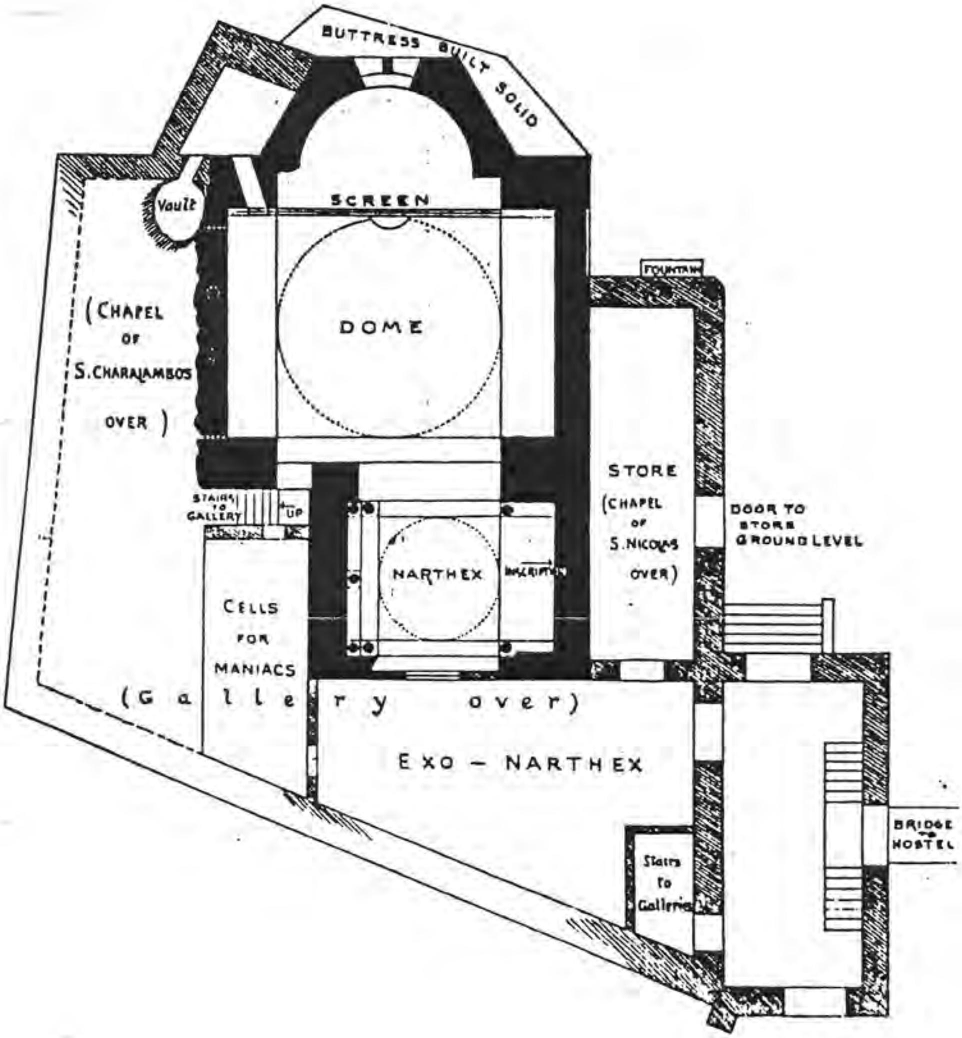
Εικ.5. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Εγχάρακτη επιγραφή του 1818 στη δυτική όψη του ναού. (Δεκέμβριος 2012)



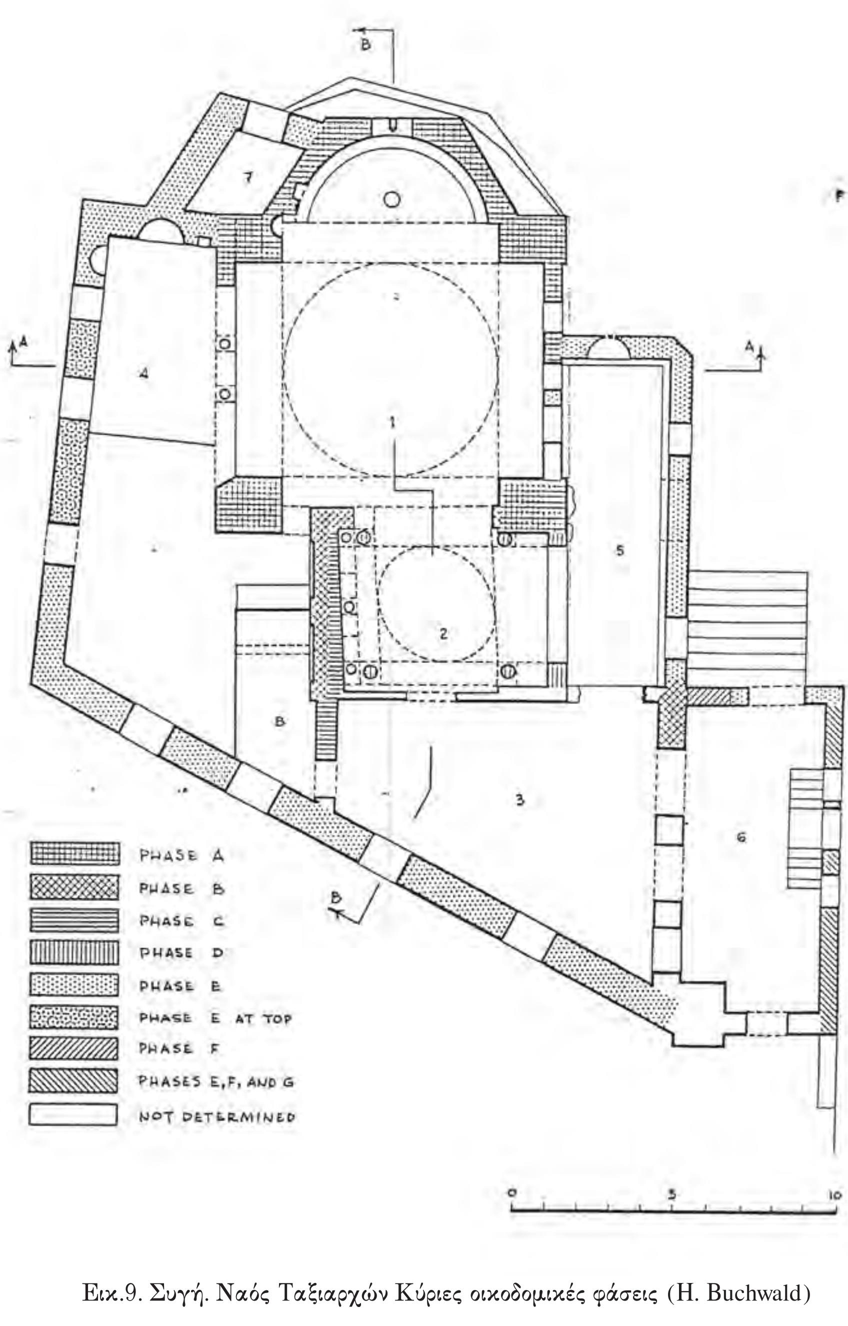
Εικ.6. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Επιγραφή του 1862 πάνω από τη δυτική είσοδο του ναού. (Δεκέμβριος 2012)



Εικ.7. Συγή. Παλαιά φωτογραφία. Διακρίνεται το κωδωνοστάσιο του ναού των Ταξιαρχών.
(Αρχείο Κωνσταντινίδη, Βαθύλακος Κοζάνης)



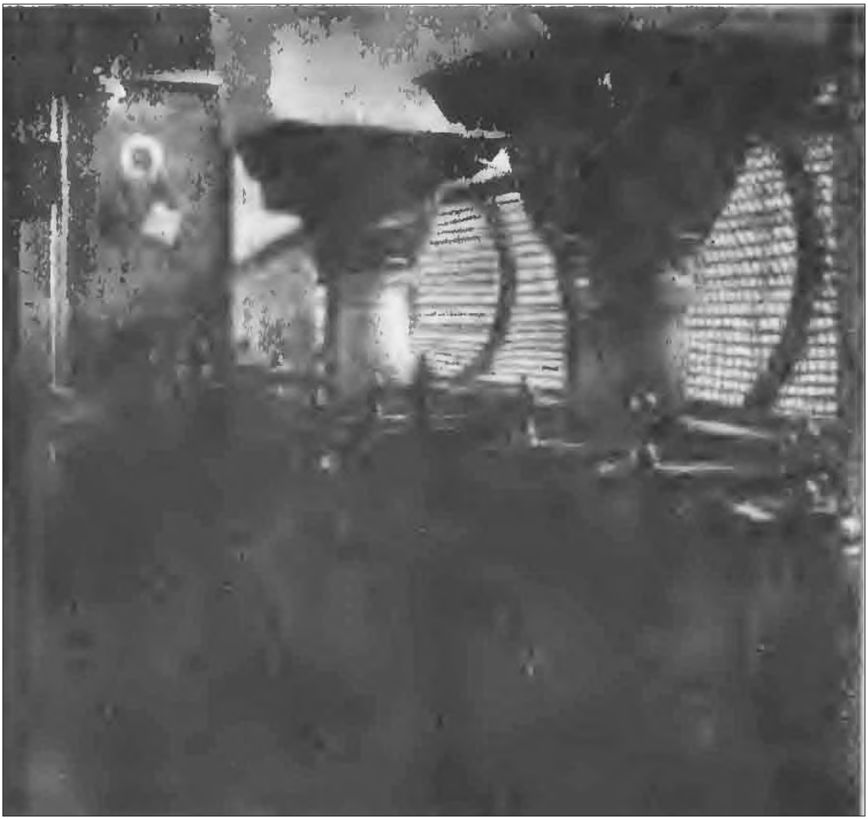
Εικ.8. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Κάτοψη (F.W. Hasluck)



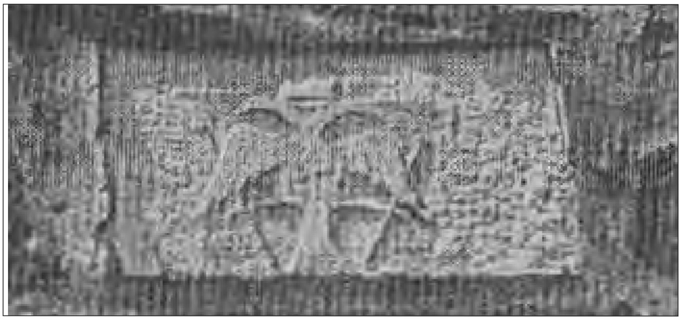
Εικ.9. Συγή. Ναός Ταξιαρχών Κύριες οικοδομικές φάσεις (H. Buchwald)

+οὗτος ὁ θεῖος ναὸς τῶν παμμεγίστων Ταξιαρχ|ῶν ἀνεγέρθη τὸ πρῶτον ἐπὶ τῆς βασιλείας Κων|σταντίνου τοῦ Πορφυρογεννήτου κατὰ τὸ ἑ|πτακο-σιοστὸν ὀγδοηκοστὸν ἔτος, ἀνεκαινίσθ|η δὲ ἐπὶ τῆς βασιλείας Κωνσταν-τίνου τοῦ Πα|λαιολόγου κατὰ τὸ χιλιοστὸν τετρακοσιοστὸν τε|σσαρακοστὸν ὄγδοον ἔτος, ἤδη δὲ ἀνοικο|δομήθη ἐπὴ [sic] τῆς κραταίας βασιλείας τοῦ κ|ραταιοτάτου καὶ εὐσπλαγχνικωτάτου ἄνα|κτος Σουλτὰν Μαχμοὺτ τοῦ β′ διὰ πρ|οσκυνητοῦ Χατίου κατὰ τὸ χιλιοστὸν ὀκτακο|σιοστὸν δέκατον ὄγδοον ἔτος ἀρχιερα|τεύοντος τοῦ πανιερωτάτου μητροπολίτου | ἁγίου Προύσης Κυρίου Παναρέτου διὰ | συνδρομῆς τῶν εὐσεβῶν | χριστιανῶν.

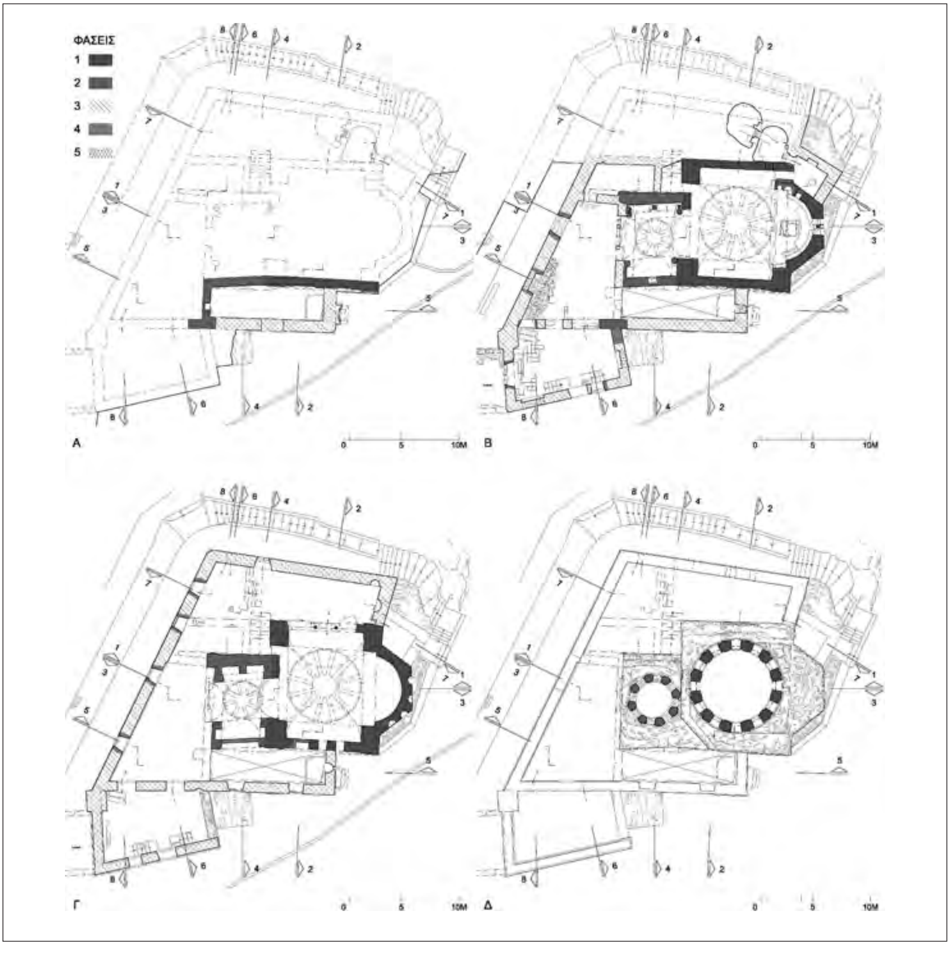
Εικ.10. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Το κείμενο της κτητορικής επιγραφής του 19ου αιώνα (F.W. Hasluck)



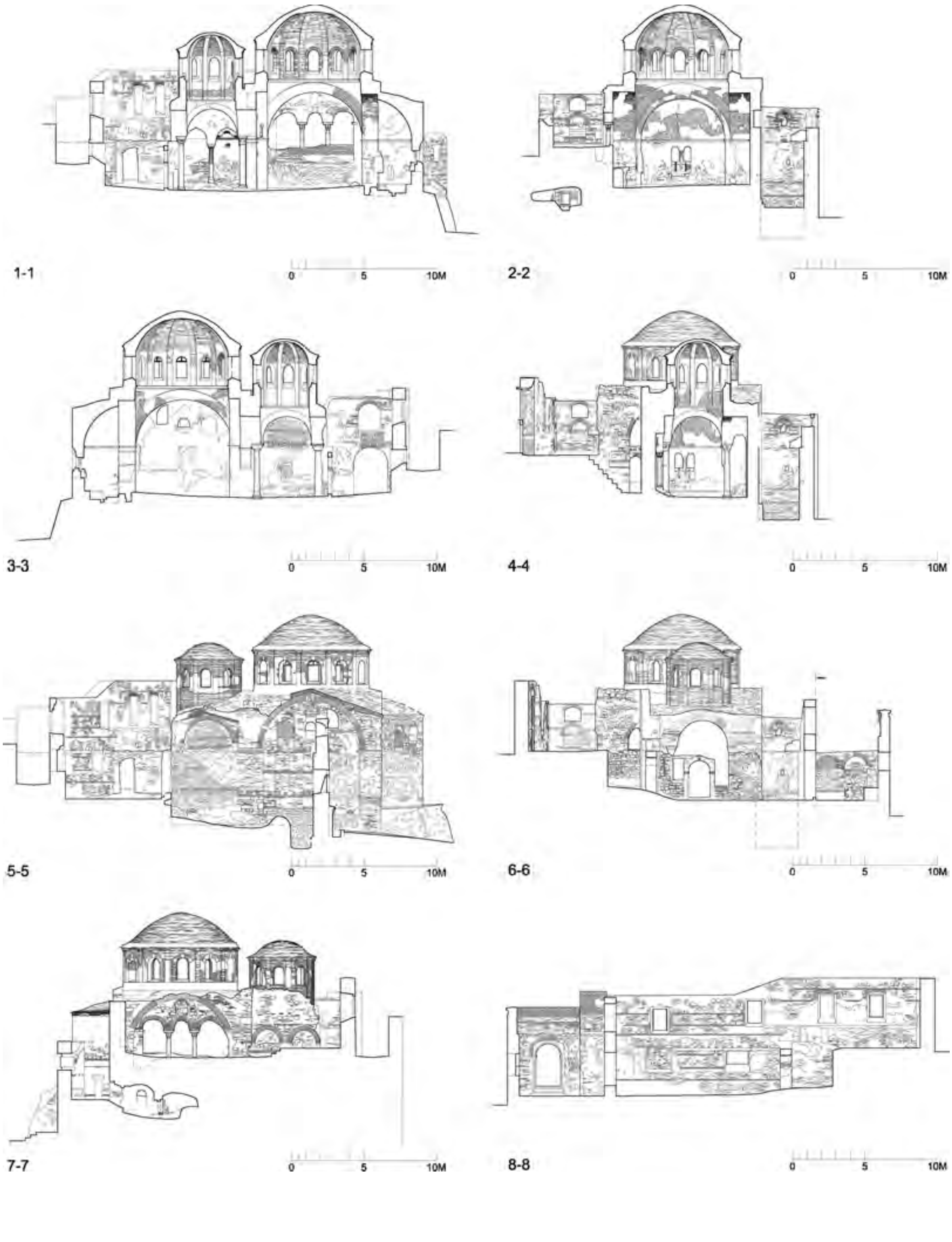
Εικ.11. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη του εσωτερικού του παρεκκλησίου του Αγίου Χαραλάμπους στις αρχές του 20ού αιώνα. Διακρίνεται το τρίβηλο με ξύλινο καφασωτό και στασίδια εμπρός από τους κίονες (F.W. Hasluck)



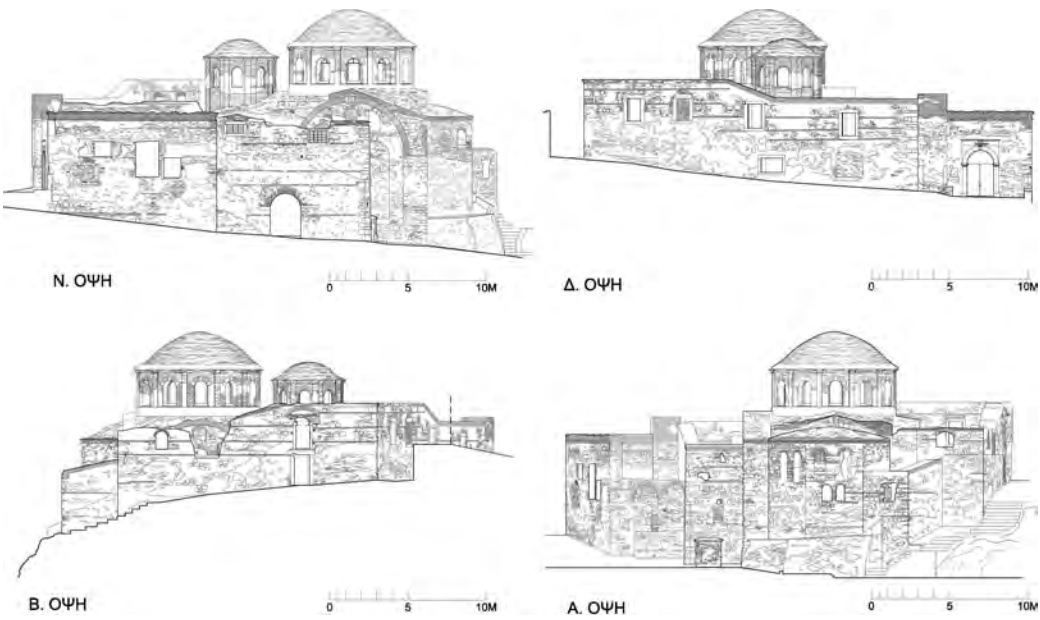
Εικ.12. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Πλάκα με επιγραφή του 1818 στην ανατολική πλευρά του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου (H.Buchwald, 1969, σ.34, fig. 21)



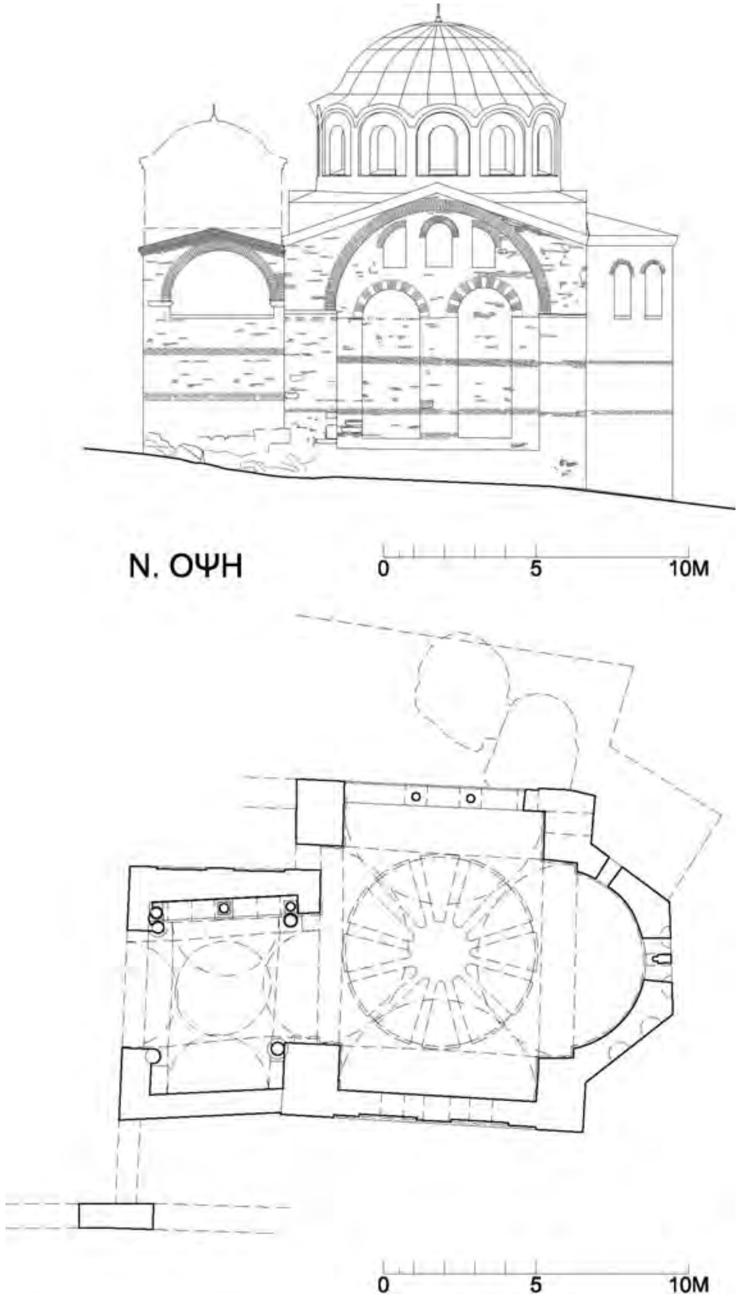
Εικ.13. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Αποτύπωση (Δεκέμβριος 2012). Κατόψεις Α ως Δ.
1. Βυζαντινή φάση, 780 (;). 2. Βυζαντινή φάση, 1448 (;). 3. Μεταβυζαντινή φάση, 1818.
4. Νεοκλασική φάση, 1862. 5. Μετά το 1923



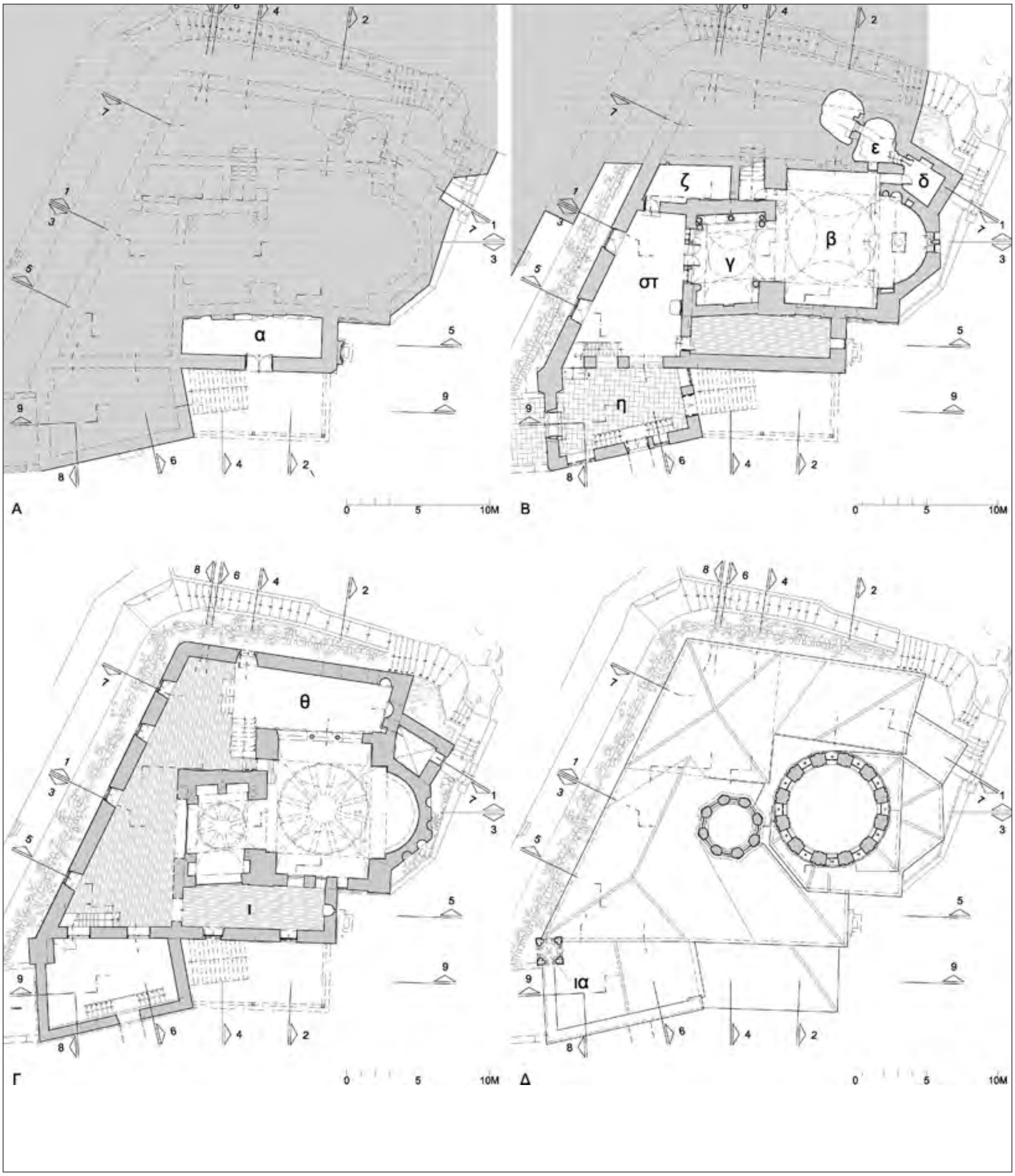
Εικ.14. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Αποτύπωση (Δεκέμβριος 2012). Τομές



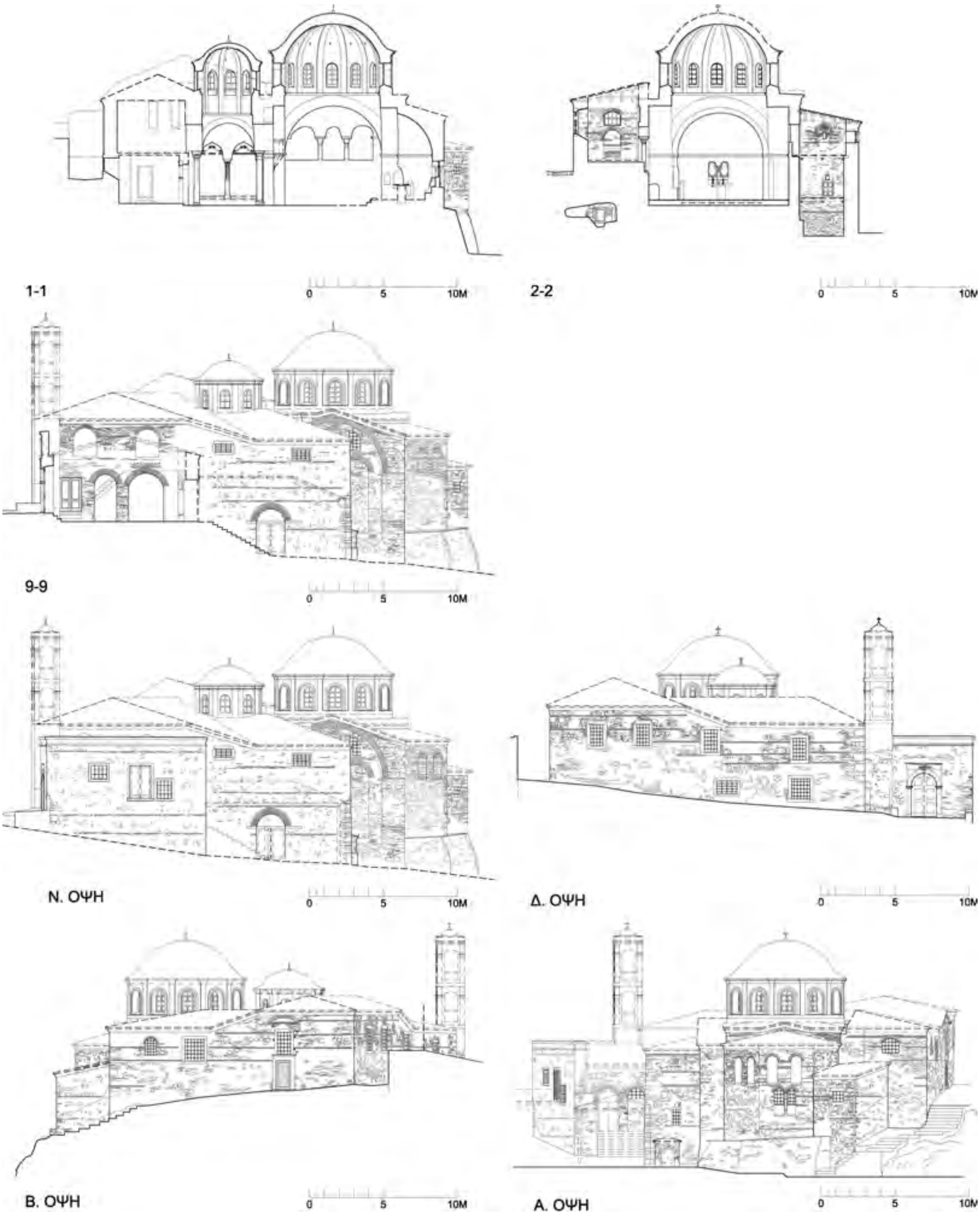
Εικ.15. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Αποτύπωση (Δεκέμβριος 2012). Όψεις.



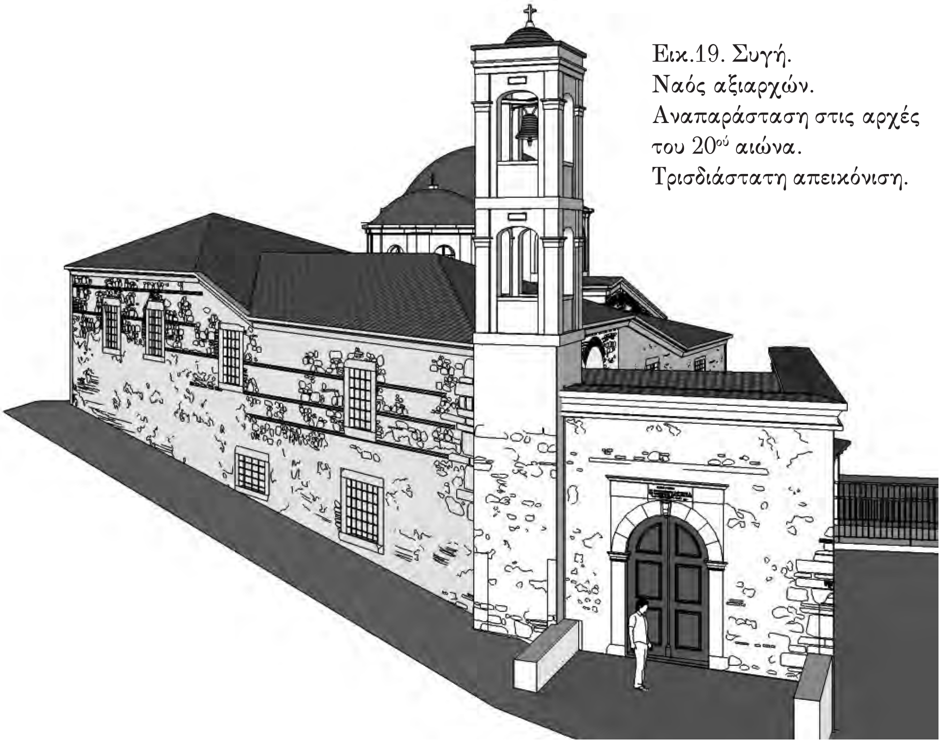
Εικ.16. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Αναπαράσταση των βυζαντινών φάσεων του ναού. Κάτοψη Β και νότια όψη (Σ.Μαμαλούκος).



Εικ.17. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Αναπαράσταση στις αρχές του 20ού αιώνα. Κατόψεις Α-Δ. α. Βοηθητικός χώρος. β. Κυρίως ναός. γ. Νάρθηκας. δ. Βόρειο παράβημα. ε. Σπήλαιο. στ. Δυτικός εξωνάρθηκας. η. Νότιος εξωνάρθηκας. θ. Παρεκκλήσιο Αγίου Χαραλάμπους. ι. Παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου. ια. Κωδωνοστάσιο.



Εικ.18. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Αναπαράσταση στις αρχές του 20ού αιώνα. Τομές και όψεις.



Εικ.19. Συγή.
Ναός αξιαρχών.
Αναπαράσταση στις αρχές
του 20ού αιώνα.
Τρισδιάστατη απεικόνιση.



Εικ.20. Συγή. Ναός Ταξιαρχών. Αναπαράσταση στις αρχές του 20ού αιώνα.
Τρισδιάστατη απεικόνιση

Σταύρος Μαμαλούκος

ΟΙ ΕΠΕΜΒΑΣΕΙΣ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΠΑΝΤΟΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΣΤΗΝ ΤΡΙΓΛΙΑ ΤΗΣ ΒΙΘΥΝΙΑΣ*

Α. Στη ακμαία ρωμαίικη ως το 1922 βυθινική πολιτεία της Τρίγλιας[1],

---

* Ευκαιρία για την παρούσα εργασία έδωσε η εκπόνηση από τα συνεργαζόμενα Γραφεία Αρχιτεκτονικών Μελετών Π. Κουφόπουλου – Μ. Μυριανθέως-Κουφοπούλου και Στ. Μαμαλούκου – Α. Καμπόλη-Μαμαλούκου, μετά από ανάθεση από τον Σεβασμιότατο Μητροπολίτη Προύσης κ. Ελπιδοφόρο (Λαμπρυνιάδη) μελέτης συντήρησης και αποκατάστασης του ναού της Παντοβασίλισσας και της γειτονικής στο μνημείο οικίας, η οποία συναποτελεί με το μνημείο μια ιδιοκτησία. Η μελέτη ξεκίνησε τον Δεκέμβριο του 2012 και ολοκληρώθηκε τον Ιούλιο του 2013. Για τις ανάγκες της μελέτης έγινε νέα, πλήρης και αναλυτική αποτύπωση του μνημείου, καθώς και συστηματική τεκμηρίωση των προβλημάτων του. Η επιτόπου εργασία έγινε κατά τη διάρκεια ενός πολυήμερου ταξιδιού, το οποίο διήρκεσε από τις 30 Νοεμβρίου ως τις 9 Δεκεμβρίου 2012. Για την αποτύπωση του μνημείου συνεργάσθηκαν οι αρχιτέκτονες Σταύρος Μαμαλούκος, Νάσος Κουμάντος, Βασίλης Μαμαλούκος, Απόστολος Καμπούρης και Δημήτρης Γιαννούλης. Οι δύο τελευταίοι ήταν υπεύθυνοι για την τοπογραφική υποστήριξη της αποτύπωσης. Ένα δεύτερο ταξίδι με σκοπό τη συμπλήρωση της αποτύπωσης και την τεκμηρίωση της παθολογίας του μνημείου πραγματοποιήθηκε από τις 10 ως τις 13 Μαρτίου 2013. Στο ταξίδι έλαβαν μέρος οι αρχιτέκτονες Π. Κουφόπουλος, Στ. Μαμαλούκος, Μ. Μυριανθέως-Κουφοπούλου, οι πολιτικοί μηχανικοί Π. Παναγιωτόπουλος, Π. Κουντούρης, Β. Κασίμης και Ν. Παπαηλίου και οι συντηρήτριες έργων τέχνης Γιάννα Δογάνη και Αμερίμνη Γαλανού. Στις σχεδιάσεις συνεργάστηκαν οι αρχιτέκτονες Απόστολος Καμπούρης, Δημήτρης Γιαννούλης, Γιώργος Μανός, Φίλιππος Σταθουλόπουλος, Μαρία Παυλίδου και Μαριάννα Χατζηλυγερούδη. Οι τρισδιάστατες απεικονίσεις σχεδιάσθηκαν από τους Απόστολο Καμπούρη και Δημήτρη Γιαννούλη. Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στον Σεβασμιότατο Μητροπολίτη Προύσης κ. Ελπιδοφόρο για την εμπιστοσύνη που έδειξε στη μελετητική ομάδα με την ανάθεση της Μελέτης και για την εξασφάλιση των καλύτερων δυνατόν συνθηκών για την επιτόπου εργασία. Ευχαριστίες οφείλονται και από τη θέση αυτή στον Διευθυντή του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών καθηγητή κ. Πασχάλη Κιτρομηλίδη και στον Σύλλογο Τριγλιανών Ραφήνας και ιδιαιτέρως στον κ. Βασίλη Πιστικίδη για την παροχή αρχειακών πληροφοριών και παλαιών φωτογραφιών του ναού.

1. Στην κωμόπολη πρόσφατα ξαναδόθηκε ελαφρά παρεφθαρμένο το παλαιό της όνομα (Tirilye), μετά από μια περίοδο μετονομασίας της σε Zeytinbaği. Για τη νεώτερη ιστορία της Τρίγλιας βλ. Τρύφων Ευαγγελίδης, *Βρύλλειον - Τρίγλεια*, Αθήναι 1934 και Ειρήνη Κοντοπούλου (επιμ.), *«Διάφορα». Σημειώσεις του Ηρακλή Α. Τσίτερ. Κωνσταντινούπολη - Τρίγλια - Σμύρνη*, ΠΑΚΕΘΡΑ, Ξάνθη 200. Για την πόλη και την αρχιτεκτονική της κληρονομιά βλ.

εκτός από τα πολυάριθμα εντυπωσιακά σπίτια που διατηρήθηκαν ως τις μέρες μας, διασώθηκαν και τρεις από τις χριστιανικές εκκλησίες του νεώτερου οικισμού : ο ναός του Αγίου Βασιλείου[2], κτίσμα του 1834, που πρόσφατα αναστηλώθηκε και μετατράπηκε από κινηματογράφος που ήταν παλαιότερα σε πολιτιστικό κέντρο, ο από παλιά μετασκευασμένος σε κατοικίες ναός του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου[3] κτήριο του όψιμου 19ου αιώνα, και το σέμνημα των Τριγλιανών, ο ιστορικός ναός της Παναγίας της Παντοβασίλισσας, στον οποίο φυλασσόταν ως το 1922 η θαυματουργή εικόνα της Παναγίας που οι Τριγλιανοί έφεραν μαζί τους από την παλιά στη νέα τους πατρίδα, τη Ραφήνα της Αττικής. Σκοπός αυτής της εργασίας είναι η εξέταση των επεμβάσεων που δέχθηκε ο ναός της Παντοβασίλισσας κατά τον 19ο αιώνα και η ένταξή τους στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής της περιόδου στην ευρύτερη περιοχή της Μικράς Ασίας και των Βαλκανίων.

Ο ναός της Παναγίας Παντοβασίλισσας είναι ένα από τα σημαντικότερα βυζαντινά μνημεία της Βιθυνίας και αναμφισβήτητα συγκαταλέγεται μεταξύ των σπουδαιότερων σωζομένων μνημείων της υστεροβυζαντινής αρχιτεκτονικής εν γένει. Το μνημείο είναι από παλιά γνωστό στην επιστήμη. Με αυτό έχουν ασχοληθεί παλαιότερα, μεταξύ άλλων, ο F. W. Hasluck, ο S. Eyice, οι C. Mango και I. Ševčenko, ο Γ. Βελένης, οι P. I. Kuniholm και C. L. Striker, ο R. Ousterhout, ο W. S. Pekak και οι Χ. Μπούρας και Λ. Μπούρα[4]. Πιο πρόσφατα η

Ακύλας Μήλλας, *Προποντίδα «μια θάλασσα της Ρωμιοσύνης»*, Αθήνα 1992, 42-44 και εικ. σσ. 57-71.

2. Για τον ναό βλ. Ευαγγελίδης, *Βρύλλειον - Τρίγλεια* (ό.π., σημ.1), και Μήλλας, *Προποντίδα* (ό.π., σημ.1), 42 και εικ. σ. 62.

3. Για τον ναό βλ. Ευαγγελίδης, *Βρύλλειον - Τρίγλεια* (ό.π., σημ.1), και Μήλλας, *Προποντίδα* (ό.π., σημ.1), 43 και εικ. σ. 63.

4. Η παλαιότερη σχετική με το μνημείο βιβλιογραφία είναι η εξής : Τρ. Ευαγγελίδης, *Περί τινων αρχαιοτάτων βυζαντινών μονών εν Βιθυνία*, Σωτήρ 12 (1889), 94 κε, F. W. Hasluck, «Bithynica», *BSA* 13 (1906-1907), 291-292, Τρ. Ευαγγελίδης, *Βρύλλειον - Τρίγλεια*, Αθήναι 1934, 51-53, S. Eyice, «Monuments byzantins anatoliens inedits ou peu-connus», *Corsi di Cultura sull' arte ravennate e bizantina* (1971), 316-317, C. Mango - I. Ševčenko, «Some Churches and Monasteries on the Southern Shore of the Sea of Marmara», *DOP* 27 (1973), 238-240, Γ. Βελένης, *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στη Βυζαντινή Αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 1984, 100, σημ.3, 210, P.I. Kuniholm - C.L. Striker, «Dendrochronological Investigations in the Aegean and Neighdoring Regions, 1983-1986», *Journal of Field Archaeology* 14 (1987), 396, πιν.2, R. Ousterhout, «Constantinople, Bithynia and Regional Developments in Later Palaeologan Architecture», στο S. Ćurčić and D. Mouriki (ed.), *Twilight of Byzantium*, Princeton 1991, 87, Α. Μήλλας, *Προποντίδα «μια θάλασσα της Ρωμιοσύνης»*, Αθήνα 1992, 42-43, M. S. Pekak, Zeytinbaği / Trilye Bizans Dönemi Kiliseleri, *Araştırma Sonuçları Toplantısı* 13 (1995), 314-316, Y. Ötüken - R. Ousterhout, «The Byzantine Church at Çeltikdere», *Studien zur Byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65 Geburstag,* Amsterdam 1995, 89, R. Ousterhout, «Ethnic Identity and Cultural Appropriation in Early Ottoman Archi-

αρχιτεκτονική του μνημείου αποτέλεσε το αντικείμενο τεσσάρων δημοσιεύσεων που εμβάθυναν περαιτέρω σε επιμέρους ζητήματα της ιστορίας, της κατασκευής και των τυπολογικών ιδιαιτεροτήτων που αυτό παρουσιάζει[5].

Ο ναός βρίσκεται στο βορειοδυτικό άκρο της Τρίγλιας, πολύ κοντά στο γκρεμό που ορίζει τον οικισμό από την πλευρά της Προποντίδας. Ιστορικές πηγές που θα μπορούσαν να διαφωτίσουν την παλαιότερη ιστορία του μνημείου δεν μας είναι γνωστές. Με βάση τα μορφολογικά του στοιχεία το μνημείο είχε χρονολογηθεί από τους παλαιότερους μελετητές του στην περίοδο ακμής της Τρίγλιας, στον όψιμο 13ο αιώνα. Πιο πρόσφατα, ωστόσο, οι Kuniholm και Striker χρονολόγησαν με τη μέθοδο της δενδροχρονολόγησης τον ναό λίγο μετά το 1336, άποψη που έχει γίνει αποδεκτή από τους περισσότερους από τους νεώτερους ερευνητές[6]. Στον 14ο αιώνα χρονολογείται βάσει τεχνοτροπικών κριτηρίων και το παλαιότερο στρώμα των τοιχογραφιών του ναού. Ο ναός δεν μετατράπηκε σε τζαμί μετά την κατάκτηση της Τρίγλιας από τους Οθωμανούς, αλλά εξακολούθησε να λειτουργεί ως χριστιανική εκκλησία. Το 1676 επισκέφθηκε το μνημείο ο J. Covel, ο οποίος το περιέγραψε συνοπτικά στις σημειώσεις του, παραθέτοντας και μια σχηματική του κάτοψη. Από γραπτή επιγραφή που υπήρχε παλαιότερα στην κόγχη του ιερού προκύπτει ότι ο ναός είχε τοιχογραφηθεί το 1723. Αρκετά στοιχεία για την ιστορία του ναού κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα διέσωσαν στα συγγράμματά τους οι παλαιότεροι μελετητές του, κυρίως οι Τρ. Ευαγγελίδης, B. A. Pančenko και F. W. Hasluck. Είναι έτσι γνωστό ότι από το σεισμό της 10ης Νοεμβρίου 1855 καταστράφηκε ο τρούλος και το κωδωνοστάσιό του. Αμέσως μετά ανακατασκευάσθηκε ο τρούλος, ενώ το 1883 ο ναός επεκτάθηκε προς δυσμάς και οικοδομήθηκε νέο κωδωνοστάσιο. Μετά την Έξοδο των χριστιανών από την Τρίγλια, το 1922, ο ναός περιήλθε ως ανταλλάξιμο ακίνητο σε ιδιώτες. Αφού για πολλά χρόνια χρησίμευσε ως αποθήκη, εγκαταλείφθηκε και σήμερα σώζεται ερειπωμένος χωρίς χρήση (Εικ. 1-

---

tecture», *Muqarnas* 12 (1995), 53 και Χ. Μπούρας - Λ. Μπούρα, *Η Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Αθήνα 2002, 349, 604. σημ.78.

5. Σ. Μαμαλούκος, «Παρατηρήσεις στην αρχιτεκτονική του ναού της Παναγίας Παντοβασίλισσας στην Τρίγλεια της Βιθυνίας», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 4/26 (2005), 51-60, Μ. Κάππας, «Ο ναός της Παντοβασίλισσας στην Τρίγλεια. Τυπολογικές και μορφολογικές επισημάνσεις», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 4/33 (2012), 55-66, S. Çağaptay, «The Church of the Panagia Pantobasilissa in Trigleia (ca 1336) Revisited: Content, Context and Community», *İstanbul Araştirmalari Yilliği* 2011, 45-59 και Serdar Aksöyek, «Tirilye (Zeytinbaği)'ndaki Kemerli Kilise Örneğinde Bizans Yapim Tekniği», στο Sema Doğan - Mine Kadiroğlu (ed.), *Bizans ve Çevre Kültürler : Prof. Dr. S. Yıldız Ötüken'e Armağan*, Vehbi Koç Vakfı sorumluluğu basimiştir, İstanbul 2010, 44-55.

6. Για τη χρονολόγηση του ναού στο δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα βλ. πρόχειρα Μαμαλούκος, Παντοβασίλισσα (ό.π. σημ.5), 51 και Çağaptay, Pantobasilissa (ό.π. σημ.5), 46-47.

5α-γ). Κατά τη μακρά αυτή περίοδο το μνημείο υπέστη διάφορες καταστροφές τόσο εξ αιτίας της φυσικής φθοράς όσο και εξ αιτίας άστοχων ανθρώπινων επεμβάσεων. Οι κυριότερες από αυτές είναι η κατεδάφιση του κωδωνοστασίου, η κατεδάφιση των τοξωτών αντηρίδων που αντιστήριζαν το ναό από τα νότια και τα ανατολικά, η καταστροφή των ξύλινων μερών του δυτικού του τμήματος (στέγης, πατωμάτων), η αφαίρεση του νοτιοανατολικού κίονα και η πλήρης καταστροφή του εξοπλισμού του[7]. Το 2011 ο ναός αγοράσθηκε από τον μητροπολίτη Προύσης κ. Ελπιδοφόρο με σκοπό να αποκατασταθεί ώστε να λειτουργήσει ως επισκέψιμο μνημείο και ευκαιριακά ως χώρος λατρείας.

Από την εξέταση του μνημείου προκύπτει ότι ο αρχικός ναός της Παντοβασίλισσας[8] ήταν ένα μετρίου μεγέθους κτίσμα με εξωτερικές διαστάσεις περίπου 9.20 × 13.50 μ., χωρίς τις κόγχες του ιερού. Τυπολογικά ανήκε σε μιαν ιδιόρρυθμη παραλλαγή των συνθέτων τετρακιονίων σταυροειδών εγγεγραμμένων, η οποία χαρακτηρίζεται από έκδηλο πειραματισμό[9]. Ο νάρθηκας ήταν εξ αρχής ενοποιημένος με τον κυρίως ναό. Οι όψεις του ναού είναι διαρθρωμένες, κατά το σύνηθες στη λεγόμενη Σχολή της Κωνσταντινουπόλεως, με παραστάδες και αψιδώματα. Στη σύνθεση των όψεων του ναού διαπιστώνεται, όπως και στη διάρθρωση του εσωτερικού του, ένας ιδιόρρυθμος πειραματισμός και μια νεωτεριστική διάθεση που προσιδιάζει στην όψιμη παλαιολόγεια αρχιτεκτονική[10] (Εικ. 6α-γ).

Από το σχέδιο του John Covel προκύπτει ότι στα τέλη του 17^{ου} αιώνα ο ναός διατηρούσε ακόμη την αρχική του μορφή, με μικρές ίσως μόνο επεμβάσεις, οι οποίες δεν μας είναι γνωστές. Η γνωστή από μια χαμένη σήμερα γραπτή επιγραφή που βρισκόταν στο ιερό του ναού τοιχογράφηση μέρους του εσωτερικού του μνημείου το 1723 συνδέεται ενδεχομένως με κάποιαν άγνωστης έκτασης επισκευή του κτηρίου. Στις επεμβάσεις αυτής της περιόδου πρέπει πιθανότατα να τοποθετηθεί και η προσθήκη στα δυτικά του ναού ενός προσκτίσματος με μορφή εξωνάρθηκα ή στοάς, η ύπαρξη του οποίου τεκμαίρεται από τη νεώτερη, ίσως του 18^{ου} αιώνος, τοιχογράφηση της δυτικής όψης του νάρθηκα, λείψανα της οποίας διατηρούνται ακόμη. Δεν μας είναι γνωστό αν και το γνωστό από τις πηγές[11] ξύλινο τέμπλο του ναού ήταν της ίδιας εποχής ή παλαιότερο.

7. Για μια σύντομη επισκόπηση της νεώτερης ιστορίας του ναού, βλ. πρόχειρα Μαμαλούκος, Παντοβασίλισσα (ό.π. σημ.5), 51-52, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

8. Για την αναπαράσταση του ναού και τα διάφορα σχετιζόμενα με αυτή προβλήματα, βλ. Μαμαλούκος, Παντοβασίλισσα (ό.π. σημ.5), 52-60.

9. Για ζητήματα τυπολογίας του ναού βλ. Μαμαλούκος, Παρατηρήσεις (ό.π. σημ.5), 53 και Κάππας, Παντοβασίλισσα (ό.π. σημ.5), 56-60.

10. Για ζητήματα μορφολογίας του ναού, βλ. Μαμαλούκος, Παντοβασίλισσα (ό.π. σημ.5), 55-60 και Κάππας, Παντοβασίλισσα (ό.π. σημ.5), 60-65.

11. Ευαγγελίδης, *Βρύλλειον - Τρίγλια* (ό.π. σημ.1), 52.

Σημαντικές επεμβάσεις έγιναν στον ναό στα τέλη της δεκαετίας του 1850, προκειμένου να επισκευασθούν οι σοβαρές ζημιές που αυτός φαίνεται ότι είχε πάθει από τον καταστροφικό σεισμό της Προύσας της 10ης Νοεμβρίου 1855. Σύμφωνα με τις πηγές, ένας νέος τρούλος, προφανώς ο σημερινός, κατασκευάσθηκε στη θέση του κατεστραμμένου αρχικού. Το τύμπανο του νέου τρούλου είναι κυλινδρικό και χωρίζεται σε έξι τομείς από ισάριθμους ημικυκλικής διατομής ημικίονες. Σε κάθε έναν από τους τομείς αυτούς είναι διαμορφωμένο ένα αβαθές τυφλό αψίδωμα στο τύμπανο του οποίου ανοίγεται ένα φαρδύ ορθογωνικό παράθυρο. Το τύμπανο του τρούλου είναι κτισμένο χαμηλά με τοιχοποιία από αργολιθοδομή και ψηλότερα από αμιγή οπτοπλινθοδομή. Η τοιχοποιία του τυμπάνου ήταν αρχικά προσεκτικά αρμολογημένη με ελαφρά προεξέχον αρμολόγημα από λευκό ασβεστοκονίαμα. Ελαφρά ανάγλυφοι σταυροί από το ίδιο αυτό υλικό ήταν διαμορφωμένοι στα τύμπανα των αψιδωμάτων, επάνω από τα ανώφλια των παραθύρων. Με τις επεμβάσεις ενίσχυσης του σεισμόπληκτου κτηρίου συνδέεται, όπως φαίνεται, και η υποστύλωση των προς το κέντρο του ναού άκρων των θόλων που καλύπτουν το νότιο και το δυτικό σκέλος του σταυρού, τα οποία παρουσιάζουν σοβαρά προβλήματα (ρηγματώσεις και παραμορφώσεις), με μια ξύλινη κατασκευή μορφής τόξου και μια καμπυλωμένη σιδηρά δοκό αντίστοιχα. Την ίδια, όπως φαίνεται, εποχή κατασκευάσθηκαν και οι αντηρίδες που αντιστήριζαν το ναό από τα νότια και τα ανατολικά, και στις οποίες οφείλεται το τουρκικό του όνομα : «Kemerli Kilise» = «Εκκλησία με Καμάρες». Πρόκειται για ισχυρές κατασκευές, που είχαν τη μορφή τόξων με πάχος 1.10 μ. και άνοιγμα 2.20 μ. κατασκευασμένων από πλίνθους εναλλάξ με πλακοειδείς λίθους τα οποία φέρονταν από ισχυρά ποδαρικά από αργολιθοδομή. Οι αντηρίδες ήταν τέσσερις κατά μήκος του νότιου τοίχου του κυρίως ναού, σε αντιστοιχία με τις παραστάδες που διάρθρωναν την όψη του, και μία στην προς ανατολάς προέκταση του νότιου τοίχου. Από αυτές σήμερα σώζονται μόνο η ανατολική και τα εν επαφή με τον ναό βόρεια ποδαρικά των δύο ακραίων από τις νότιες. Δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς κατεδαφίσθηκαν οι αντηρίδες. Πάντως, όπως προκύπτει από παλαιές φωτογραφίες, η κατεδάφισή τους είχε συντελεσθεί ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1960.

Το 1883 ο ναός δέχθηκε μια σειρά νέων εκτεταμένων επεμβάσεων, οι οποίες του έδωσαν τη μορφή που είχε πριν από την εγκατάλειψή του το 1922 και την επακόλουθη ερείπωσή του (Εικ. 7, 8). Οι επεμβάσεις αυτές περιλάμβαναν τη ριζική αναμόρφωση του δυτικώς του κυρίως ναού τμήματος του ναού και τη μετατροπή του σε μιαν ιδιότυπη τρουλαία βασιλική. Οι εργασίες άρχισαν με την κατεδάφιση του μεγαλύτερου μέρους του δυτικού τοίχου, των δυτικών άκρων του βόρειου και του νότιου τοίχου και της θολοδομίας του νάρθηκα, ή ό,τι είχε απομείνει από αυτά από ενδεχόμενες παλαιότερες καταστροφές και επισκευές. Από την κατεδάφιση εξαιρέθηκε το κατώτερο τμήμα του δυτικού τοίχου του

νάρθηκα στο οποίο βρισκόταν η βόρεια από τις δύο διαμορφωμένες στα τύμπανα τυφλών αψιδωμάτων αβαθείς κόγχες που πλαισίωναν τη δυτική θύρα, πιθανότατα επειδή εκεί ήταν ζωγραφισμένη κάποια σημαντική παράσταση, από την οποία ακόμη σήμερα διατηρούνται φτωχά λείψανα. Κατεδαφίσθηκε επίσης το πρόσκτισμα που, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είχε οικοδομηθεί πιθανότατα στις αρχές του $18^{ου}$ αιώνα κατά τον πρώιμο $18^{ο}$ αιώνα. Οι εργασίες συνεχίσθηκαν με την ανοικοδόμηση του τμήματος αυτού του ναού, το οποίο επεκτάθηκε προς δυσμάς κατά 5.5 περίπου μ. Έτσι το δυτικώς του κυρίως ναού τμήμα του κτηρίου έλαβε τη μορφή επιμήκους κτίσματος με κάτοψη σχήματος ορθογωνίου παραλληλογράμμου εξωτερικών διαστάσεων περίπου 9 × 9.5 μ., ύψος 6 περίπου μ. και κάλυψη με απλής μορφής δίρριχτη στέγη.

Μετά από τις εργασίες αυτές ο ναός της Παναγίας Παντοβασίλισσας απέκτησε όλα τα χαρακτηριστικά των τρίκλιτων ξυλόστεγων βασιλικών των μεταβυζαντινών και των νεώτερων χρόνων. Η αποκατάσταση της γενικής του μορφής είναι δυνατή σε ένα βαθμό (Εικ. 9α-γ, 10) με βάση τα σωζόμενα οικοδομικά του στοιχεία, τα διάφορα ίχνη των κατεστραμμένων καθώς και το πολύτιμο αν και συνοπτικό σχέδιο κάτοψης του ναού που δημοσίευσε στις αρχές του $20^{ού}$ αιώνα ο F. W. Hasluck[12]. Η στέγη του φερόταν από δύο σειρές ξύλινων πιθανότατα υποστυλωμάτων, τα οποία πιθανότατα ήταν διαμορφωμένα με ξυλόπηκτη κατασκευή και επιχρίσματα ως κίονες. Την κατασκευή της στέγης απέκρυπτε οροφή, επίπεδη, όπως φαίνεται, στα πλάγια κλίτη και στο δυτικό τμήμα του κεντρικού κλίτους και μορφής ημικυλινδρικού θόλου στο κεντρικό κλίτος. Η οροφή ήταν ξύλινη ή ξυλόπηκτη επιχρισμένη (από «μπαγδατί»), χωρίς να μπορεί να αποκλεισθεί και μια μικτή κατασκευή με συνδυασμό των δύο αυτών τρόπων δομής. Τα τέσσερα δυτικότερα υποστυλώματα της στέγης στήριζαν και το διαμορφωμένο στο δυτικό άκρο της προσθήκης ξύλινο υπερώο, το οποίο χρησίμευε προφανώς ως γυναικωνίτης. Το υπερώο είχε σε κάτοψη σχήμα Π με καμπύλες προς δυσμάς απολήξεις. Η άνοδος σε αυτό γινόταν μέσω ξύλινης κλίμακας που βρισκόταν στη νοτιοδυτική γωνία της προσθήκης. Η ακριβής μορφή όλων των μορφολογικών στοιχείων του εσωτερικού παραμένει άγνωστη. Η πρόσβαση στο νέο δυτικό τμήμα του ναού γινόταν από μια φαρδιά θύρα με μαρμάρινο τοξωτό πλαίσιο που ανοιγόταν στο μέσον της δυτικής πλευράς του και από δύο στενές θύρες που ανοίγονταν στα δυτικά άκρα της νότιας και της βόρειας πλευράς. Ο φωτισμός του γινόταν από τα δύο μικρά κυκλικά παράθυρα που ανοίγονταν χαμηλά στο δυτικό τοίχο, εκατέρωθεν της κύριας θύρας, από δύο τοξωτά παράθυρα διαμορφωμένα αμέσως ανατολικά των πλαγίων θυρών, από δύο μεγάλα που είχαν κατά τη διάρκεια των εργασιών του 1883 διανοιχθεί στους πλάγιους τοίχους του αρχικού νάρθηκα, από τα ανώτερα

12. Hasluck, Bithynica (ό.π.,σημ.4), εικ.4.

τμήματα των αρχικών παραθύρων των ίδιων τοίχων που είχαν διατηρηθεί ψηλότερα ως φεγγίτες και από τα έξι τοξωτά παράθυρα, δύο σε κάθε πλευρά, του υπερώου. Οι όψεις του νέου δυτικού τμήματος του ναού είχαν χαμηλές αναλογίες και απλή σχετικά διάταξη. Η νότια και η βόρεια όψη ήταν επιμήκεις και αποτελούνταν από δύο τμήματα. Στο τμήμα τους που αντιστοιχεί στην επέκταση του αρχικού κτηρίου ήταν επιχρισμένες. Ήταν διαρθρωμένες με ελαφρά προέχουσες παραστάδες και απλής μορφής κοσμήτη στη στάθμη του πατώματος του υπερώου και διατρυπώνταν από πολυάριθμα ανοίγματα. Στο τμήμα τους που αντιστοιχεί στον αρχικό νάρθηκα οι όψεις παρέμεναν ανεπίχριστο και διαρθρώνονταν μόνο από τα παράθυρα που ανοίγονταν σε αυτές. Οι τοίχοι στέφονταν με ογκώδες γείσο. Η δυτική όψη είχε απολύτως συμμετρική διάταξη και αετωματική απόληξη. Ήταν επιχρισμένη και διαρθρωνόταν με ελαφρά προέχουσες παραστάδες και τον κοσμήτη στη στάθμη του πατώματος του υπερώου. Η όψη διέθετε πολυάριθμα ανοίγματα. Στον άξονα της δυτικής όψης της επέκτασης του 1883 υψωνόταν σύγχρονο με αυτήν εντυπωσιακό πυργοειδές κωδωνοστάσιο, το οποίο κατεδαφίσθηκε πιθανώς αμέσως μετά την έξοδο των χριστιανών. Η μορφή του είναι δυνατόν να αποκατασταθεί με αρκετά μεγάλη ακρίβεια με βάση τα σωζόμενα στη δυτική όψη του ναού λείψανά του και μια παλιά φωτογραφία που φυλάσσεται στο Σύλλογο Τριγλιανών στη Ραφήνα Αττικής. Το κωδωνοστάσιο είχε πέντε στάθμες διάτρητες από τόξα σε όλες τις ελεύθερες πλευρές τους και επιστεφόταν με φανό μορφής οκταγωνικού πρίσματος με οξεία πυραμιδοειδή στέγη. Η πρώτη στάθμη, η οποία καλυπτόταν με φουρνικό, λειτουργούσε ως πρόπυλο της κύριας θύρας του ναού. Η πρόσβαση στις δύο επόμενες στάθμες γινόταν μέσω δύο επάλληλων θυρών που ανοίγονταν στον άξονα του δυτικού τοίχου του ναού.

Η μορφή της θεμελίωσης των τοίχων της προσθήκης του 1883 δεν είναι γνωστή, αλλά μπορεί βάσιμα να υποτεθεί ότι αυτή έχει, κατά τα συνήθη, γίνει χωρίς ιδιαίτερη επιμέλεια σε αβαθές σκάμμα. Οι ίδιοι οι τοίχοι είναι κατασκευασμένοι στο ισόγειο από λιθοδομή από τοπικούς λίθους και μάρμαρα και μεγάλη ποσότητα πλίνθων και πλινθίων, ενώ στον όροφο σχεδόν εξ ολοκλήρου από σκαφωτές πλίνθους οι οποίες φέρουν τα αρχικά Μ.Β. Οι τοίχοι της προσθήκης/επέκτασης ήταν ενισχυμένοι με σύστημα σιδηρών ελκυστήρων ενσωματωμένων στους τοίχους, στο μέσον περίπου του πάχους τους, στη στάθμη του πατώματος, οι οποίοι στερεώνονται στις όψεις με απλής μορφής κατακόρυφα κλειδιά. Οι τοίχοι του ορόφου ήταν επιπλέον ενισχυμένοι με σύστημα ξύλινων υποστυλωμάτων και δοκών διατομής 10×10 εκ. με διαγώνια στοιχεία στις γωνίες, το οποίο είχε κατασκευασθεί πριν από την οικοδόμησή τους και είχε ενσωματωθεί στην κατασκευή τους αυτούς. Όλα τα ρυθμολογικά στοιχεία των όψεων είναι κατασκευασμένα από «τραβηχτά» επιχρίσματα σε πλίνθινη υποδομή. Στις επεμβάσεις του 1883 φαίνεται ότι περιλαμβάνεται και η κατασκευή

των επιχρισμάτων που καλύπτουν εξ ολοκλήρου το τύμπανο του τρούλου του ναού. Ο φέρων οργανισμός της στέγης του νέου δυτικού τμήματος του ναού συνίστατο πιθανότατα από διατεταγμένα εν σειρά πυκνά ατελή ζευκτά, όπως και σε άλλες περιπτώσεις στην ευρύτερη περιοχή[13]. Η επικάλυψή της γινόταν με χειροποίητα βυζαντινού τύπου κεραμίδια, τοποθετημένα εν ξηρώ. Το πάτωμα του υπερώου ήταν κατασκευασμένο από υψίκορμα δοκάρια από πριστή, όπως φαίνεται, ξυλεία διατομής 12-13 × 8 εκ. τοποθετημένα ανά 35 εκ. αξονικά. Η οροφή ήταν ξύλινη ή ξυλόπηκτη επιχρισμένη (από «μπαγδατί»), χωρίς να μπορεί να αποκλεισθεί και μια μικτή κατασκευή με συνδυασμό των δύο αυτών τρόπων δομής. Όλες οι εσωτερικές επιφάνειες των τοίχων της επέκτασης του 1883 καλύπτονταν με επιχρίσματα από ασβεστοκονίαμα, τα οποία έφεραν «τραβηχτό» διάκοσμο, χρωματισμούς από λευκό και βαθύ κυανό και κατά τόπους περιορισμένο απλοϊκό γραμμικό διάκοσμο. Τα επιχρίσματα αυτά επεκτείνονταν πέρα από την ανακατασκευασμένη το 1883 περιοχή του κτηρίου, καλύπτοντας τις επιφάνειες των τοίχων και εν μέρει και της θολοδομίας του δυτικού κυρίως τμήματος του κυρίως ναού. Η ακριβής κατασκευή του πατώματος της επέκτασης δεν είναι γνωστή. Προφανώς αυτό ήταν διαμορφωμένο με εκσκαφές και επιχώσεις επάνω στο φυσικό έδαφος. Το δάπεδό της ήταν πιθανότατα μαρμάρινο.

Ο ναός της Παναγίας της Παντοβασίλισσας στην Τρίγλια με τις δύο νεώτερες οικοδομικές του φάσεις αποτελεί ένα εξαιρετικό δείγμα εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του 19ου αιώνα της ευρύτερης περιοχής της Κωνσταντινούπολης και της Δυτικής Μικράς Ασίας, στο οποίο μπορεί κανείς να διακρίνει και να μελετήσει την εξέλιξη της ορθόδοξης ναοδομίας στην περιοχή αυτή και κατά τη συγκεκριμένη περίοδο[14].

Είναι έτσι σαφές, παρά την αποσπασματική της διατήρηση ουσιαστικά μόνο στον τρούλο της εκκλησίας, ότι η αρχιτεκτονική της Παντοβασίλισσας των

---

13. Με τον τρόπο αυτό ήταν κατασκευασμένη η στέγη του ναού του Αγίου Παντελεήμονος στη γειτονική Απολλωνία (Μήλλας, *Προποντίδα* (ό.π. σημ.1), εικ. σ. 73 α και 75 α, β).

14. Για τη ναοδομία της Κωνσταντινούπολης και της Μικράς Ασίας κατά τον 19ο αιώνα βλ. Zafer Karaca, *İstanbul' da Tanzimat Öncesi, Rum Orthodoks Kiliseleri,* YKY, İstanbul 2008, Zafer Karaca, İstanbul'da Rum Ortodoks Kiliseleri ve Mimari Özellikleri, στο Doğan - Kadiroğlu (ed.), Bizans ve Çevre Kültürler (ό.π. σημ. 5), 207-227, Θάλεια Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Η ναοδομία στην Καππαδοκία την εποχή του Τανζιμάτ (1839-1876). Πρώτη προσέγγιση», στο : Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου – Σταύρος Μαμαλούκος (επιμέλεια), *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης. (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 26-27 Νοεμβρίου 2010), Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 19-38 και E. Laflı - A. Zäh, "Beiträge zur Kenntnis der osmanischen Kirchenarchitektur im Großraum İzmir-Smyrna (19. Jh.–1922)", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 165/1 (2015), 125-154, όπου και πλούσια προγενέστερη σχετική βιβλιογραφία.

μέσων του 19ου αιώνα εντάσσεται πλήρως στην παλαιότερη «παραδοσιακή», με την έννοια της μη λόγιας και επίσημης, αρχιτεκτονική της οθωμανικής περιόδου, η οποία ολοκληρώνει τον κύκλο της λίγο μετά τα μέσα του 19ου αιώνα. Στον τομέα της κατασκευής η αρχιτεκτονική αυτή χαρακτηρίζεται από τις κτισμένες συνήθως με πηλοκονιάματα και ενισχυμένες με ξυλοδεσιές λιθοδομές που εφαρμόζονται άλλοτε στο σύνολο του κτηρίου, κυρίως σε περιπτώσεις οικοδομημάτων ειδικών προδιαγραφών και προθέσεων, και άλλοτε σε τμήματά του, σε συνδυασμό με ξυλόπηκτους τοίχους και αμιγώς ξύλινες κατασκευές. Στον τομέα της μορφολογίας χαρακτηρίζεται από ασύμμετρες ή, σε περιπτώσεις κτηρίων υψηλών προθέσεων, συμμετρικές ή περίπου συμμετρικές γενικές διατάξεις και στο επίπεδο των επί μέρους μορφολογικών στοιχείων από τις χαρακτηριστικές μορφές της κλασικής περιόδου της οθωμανικής αρχιτεκτονικής με επιδράσεις από το ευρωπαϊκό μπαρόκ και το ροκοκό, κυρίως στον διάκοσμο. Προϊόντος του χρόνου, υπό την επίδραση των ρευμάτων της επίσημης αρχιτεκτονικής αλλά και χάρη στην όλο και ευρύτερη εισαγωγή νέων τεχνολογικών επιτευγμάτων, όπως λ.χ. τα υαλοστάσια στα παράθυρα, ο χαρακτήρας της μορφολογίας της παραδοσιακής οθωμανικής αρχιτεκτονικής αλλάζει και αποκτά βαθμηδόν μιαν όλο και πιο εμφανή κλασικιστική χροιά[15].

Από την άλλη, τόσο από την άποψη της κατασκευής όσο και από εκείνην της μορφολογίας, η αρχιτεκτονική των τμημάτων του ναού της Παντοβασίλισσας που ανήκουν στη φάση του 1883 εντάσσεται στην τυπική κατά τον όψιμο 19ο και τον πρώιμο 20ό αιώνα και κοινή για όλα τα είδη κτηρίων, δημόσιων και ιδιωτικών, θρησκευτικών και κοσμικών, αρχιτεκτονική της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η οποία διαφοροποιείται πια εντελώς από εκείνη της αμέσως παλαιότερης περιόδου[16]. Η διαφοροποίηση γίνεται μέσω της εισαγωγής νέων υλικών και τρόπων δομής και μορφών συνεπέστερων προς τα ρεύματα της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής της εποχής και σχετίζεται άμεσα με τους νέους οθωμανικούς οικοδομικούς κανονισμούς «που εκδίδονται από την περίοδο των μεταρρυθμίσεων και ακολουθούν πλέον ευρωπαϊκές αρχές και πρότυπα»[17]. Στον τομέα της κατασκευής κυριαρχούν οι λιθόκτιστοι ή πλινθόκτιστοι τοίχοι, αν και υπό ορισμένες συνθήκες εξακολουθούν να κατασκευάζονται κτήρια, συχνά μάλιστα πολύ υψηλών προθέσεων, με ξυλόπηκτους τοίχους και στον τομέα

15. Για τις τάσεις της οθωμανικής αρχιτεκτονικής των μέσων του 19ου αιώνα βλ. πρόχειρα Doğan Kuban, *Ottoman Architecture*, Woodbridge : Antique Collectors' Club, 2010, 605-606.

16. Για τις τάσεις της οθωμανικής αρχιτεκτονικής του όψιμου 19ου και του πρώιμου 20ού αιώνα βλ. πρόχειρα Kuban, *Ottoman Architecture* (ό.π. σημ.14), 647-649.

17. Αιμ. Στεφανίδου, «Οθωμανικοί οικοδομικοί κανονισμοί», στο Β. Τουρπτσόγλου-Στεφανίδου (επιμ.), *Βαλκανική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη 7-10 Νοεμβρίου 1997)*, Θεσσαλονίκη 1999, 296.

της μορφολογίας ο κλασικισμός και, στη συνέχεια, τα νεώτερα ρεύματα της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής. Ωστόσο, όπως συχνά συμβαίνει, στα κτίσματα της λαϊκής αρχιτεκτονικής, στα οποία προφανώς εντάσσεται και η επέκταση του 1883 της Παντοβασίλισσας, έργο πιθανότατα κάποιου εμπειρικού κάλφα, η μορφολογία ακολουθεί έναν λαϊκό κλασικισμό που, τόσο στη γενική σύνθεση όσο και, κυρίως, στον σχεδιασμό των λεπτομερειών, βρίθει παρανοήσεων και λαθών, ενώ η κατασκευή χαρακτηρίζεται από τον συγκερασμό της εισαγόμενης νέας τεχνολογίας με την παλαιότερη παραδοσιακή.



Εικ.1. Τρίγλια (Tirilye). Ναός Παναγίας Παντοβασίλισσας. Άποψη από τα νοτιοανατολικά (Σ. Μαμαλούκος Αύγουστος 2012)

Εικ.2. Τρίγλια (Tirilye). Ναός Παναγίας Παντοβασίλισσας. Άποψη από τα νοτιοδυτικά (Σ. Μαμαλούκος Αύγουστος 2012)

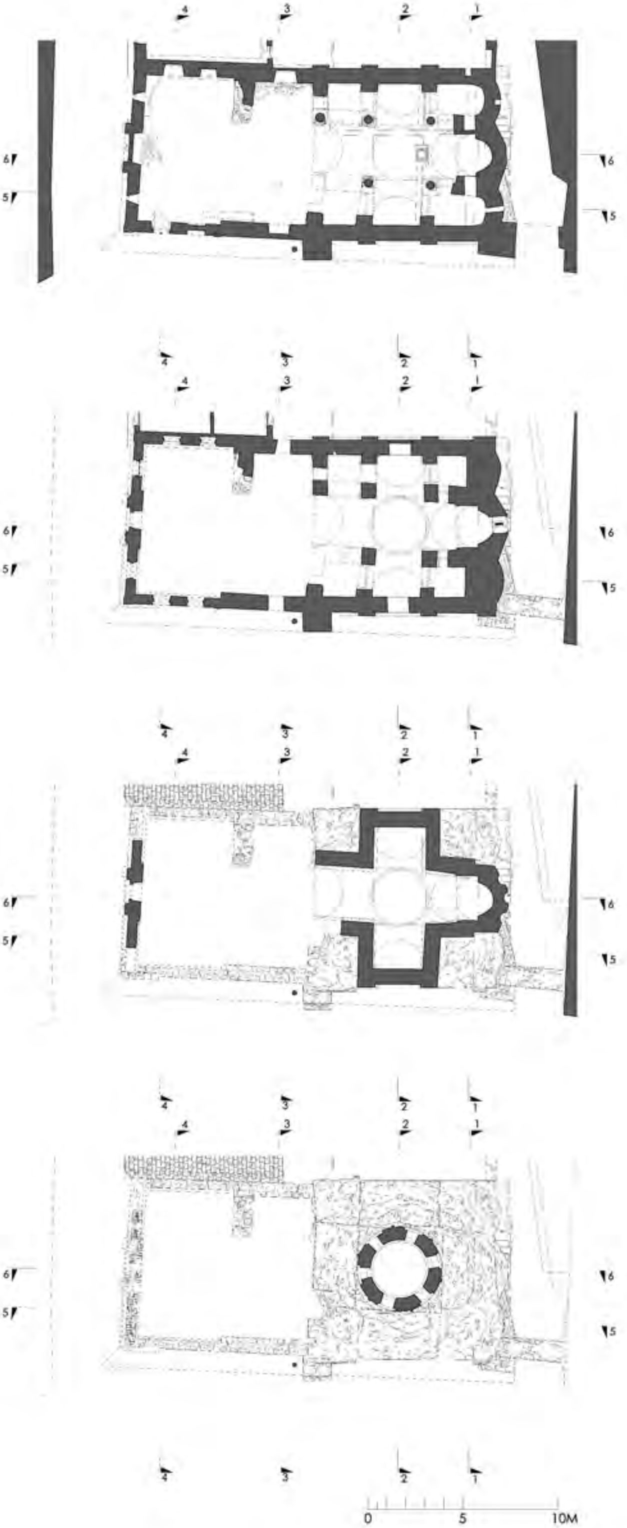




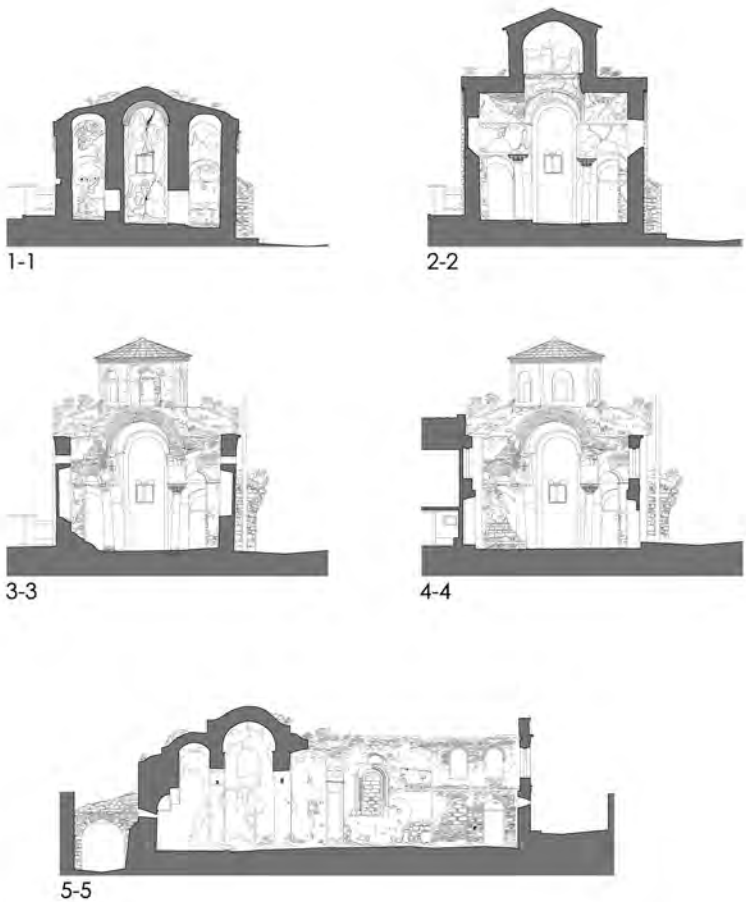
Εικ.3. Τρίγλια (Tirilye). Ναός Παναγίας Παντοβασίλισσας. Άποψη του εσωτερικού προς τα ανατολικά (Δ. Γιαννούλης - Α. Καμπούρης Δεκέμβριος 2012)

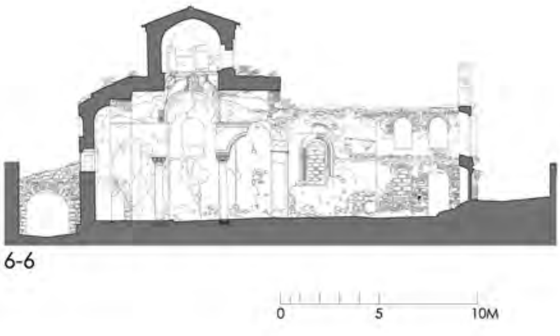


Εικ.4. Τρίγλια (Tirilye). Ναός Παναγίας Παντοβασίλισσας. Άποψη του εσωτερικού προς τα βορειοδυτικά (Σ. Μαμαλούκος Μάρτιος 2013)

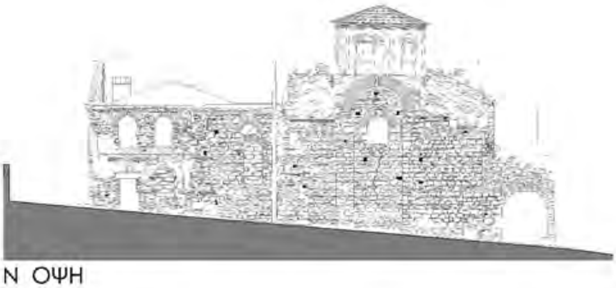


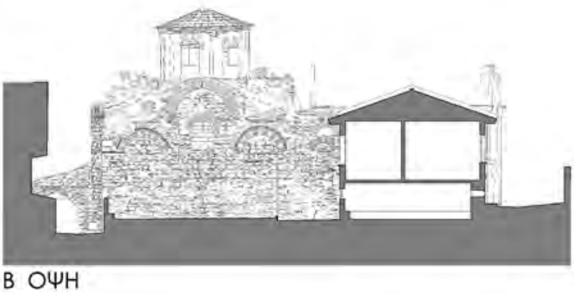
Εικ.5α.
Τρίγλια (Tirilye).
Ναός Παναγίας
Παντοβασίλισσας.
Αποτύπωση
του ναού
τον Δεκέμβριο
του 2012.
Κατόψεις



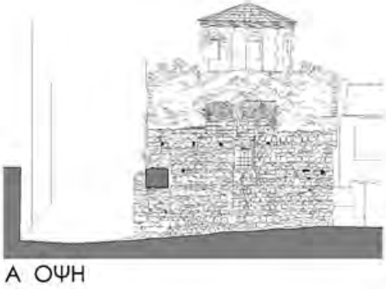


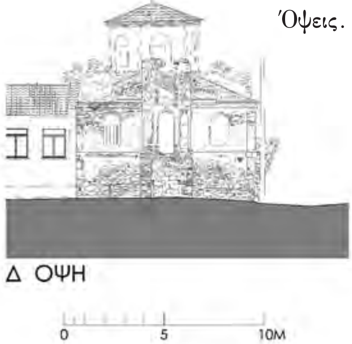
Εικ.5β.
Τρίγλια (Tirilye).
Ναός Παναγίας
Παντοβασίλισσας.
Αποτύπωση
του ναού
τον Δεκέμβριο
του 2012. Τομές

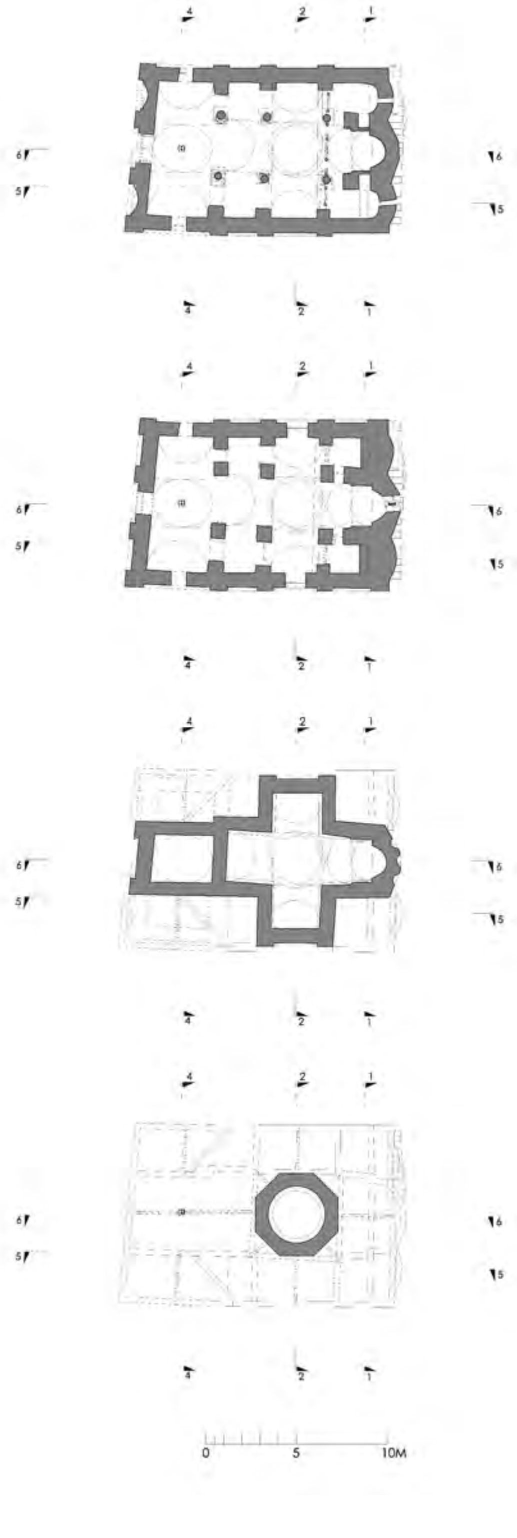




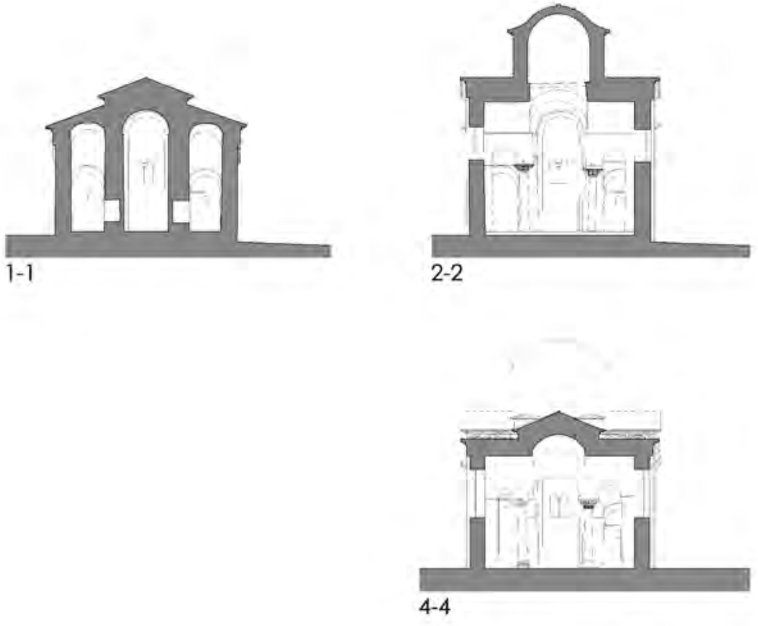
Εικ.5γ. Τρίγλια (Tirilye). Ναός Παναγίας Παντοβασίλισσας. Αποτύπωση του ναού τον Δεκέμβριο του 2012. Όψεις.

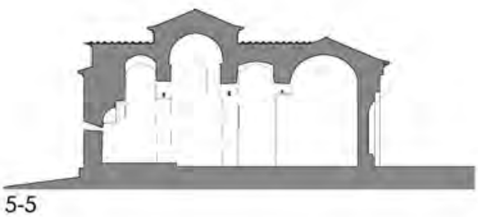


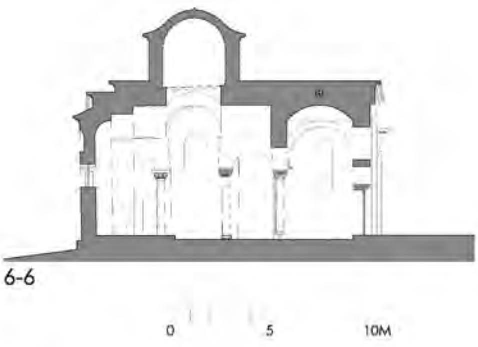




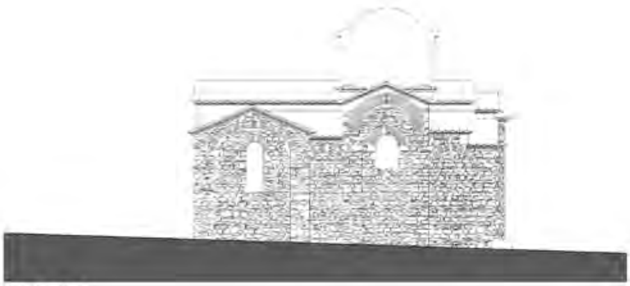
Εικ.6α.
Τρίγλια (Tirilye).
Ναός Παναγίας
Παντοβασίλισσας.
Αναπαράσταση
της μορφής του ναού
στα μέσα
του 14ου αιώνα.
Κατόψεις.



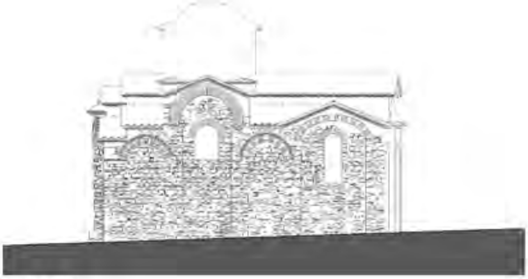




Εικ.6β.
Τρίγλια (Tirilye).
Ναός Παναγίας
Παντοβασίλισσας.
Αναπαράσταση
της μορφής του ναού
στα μέσα
του 14ου αιώνα.
Τομές.

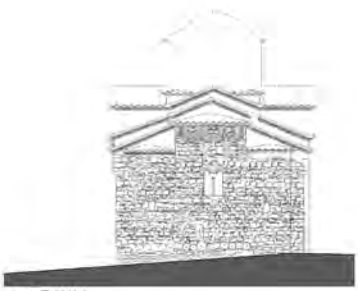


Ν ΟΨΗ



Β ΟΨΗ

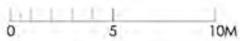
Εικ.6γ.
Τρίγλια (Tirilye).
Ναός Παναγίας
Παντοβασίλισσας.
Αναπαράσταση
της μορφής του ναού
στα μέσα
του 14ου αιώνα.
Όψεις



Α ΟΨΗ

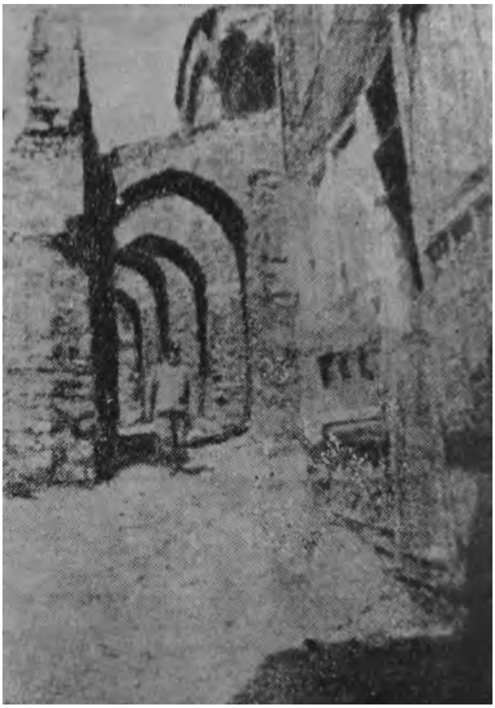


Δ ΟΨΗ

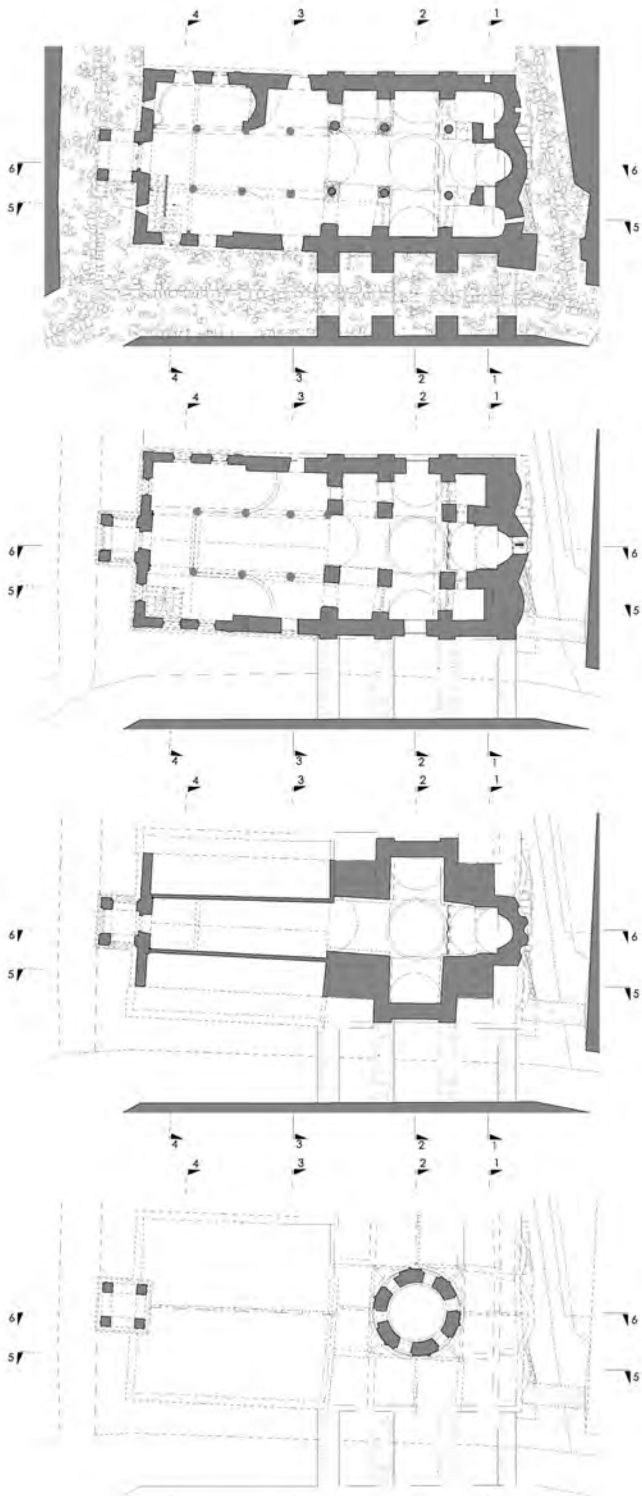




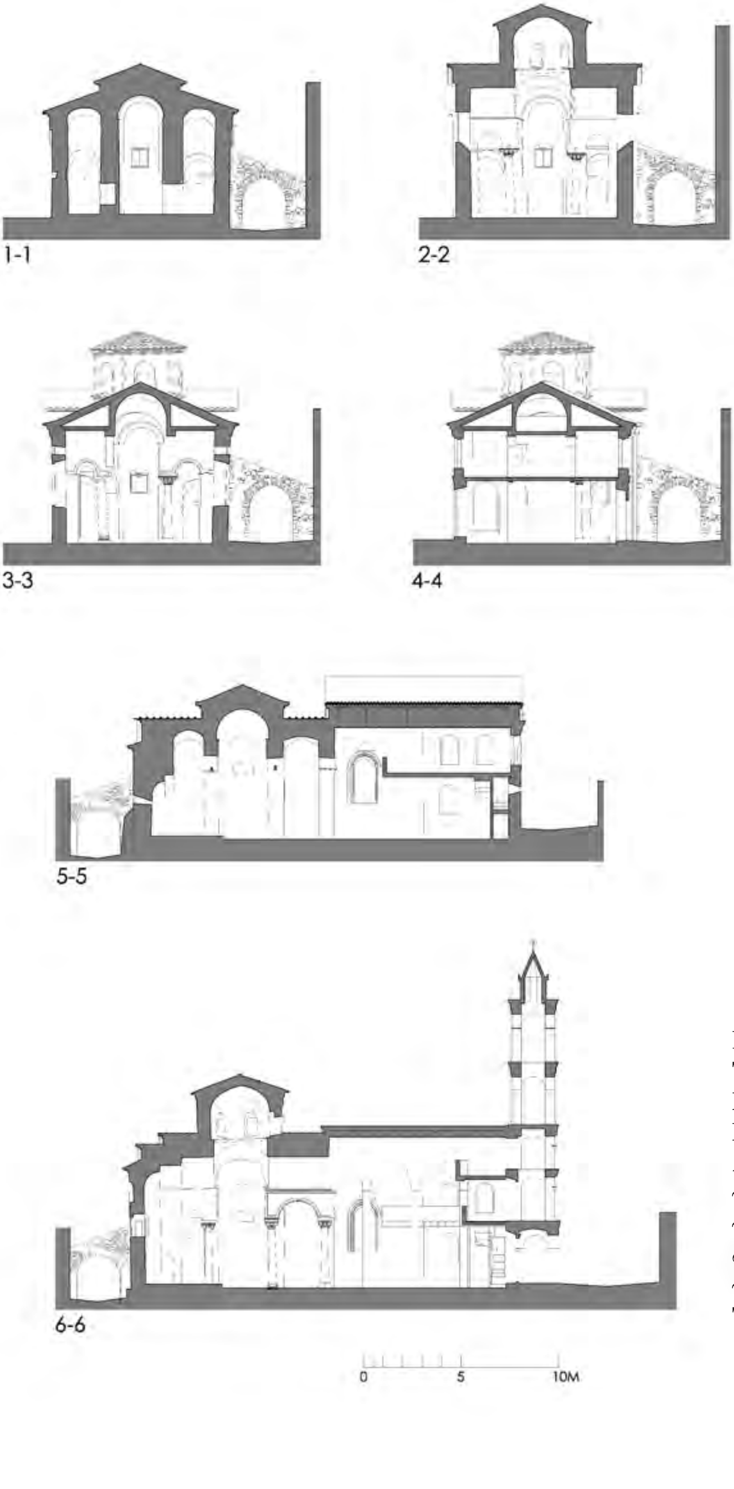
Εικ.7. Τρίγλια (Tirilye). Ναός Παναγίας Παντοβασίλισσας. Γενική άποψη από τα νοτιοανατολικά (αρχές 20ού αιώνα) (Αρχείο Συλλόγου Τριγλιανών)



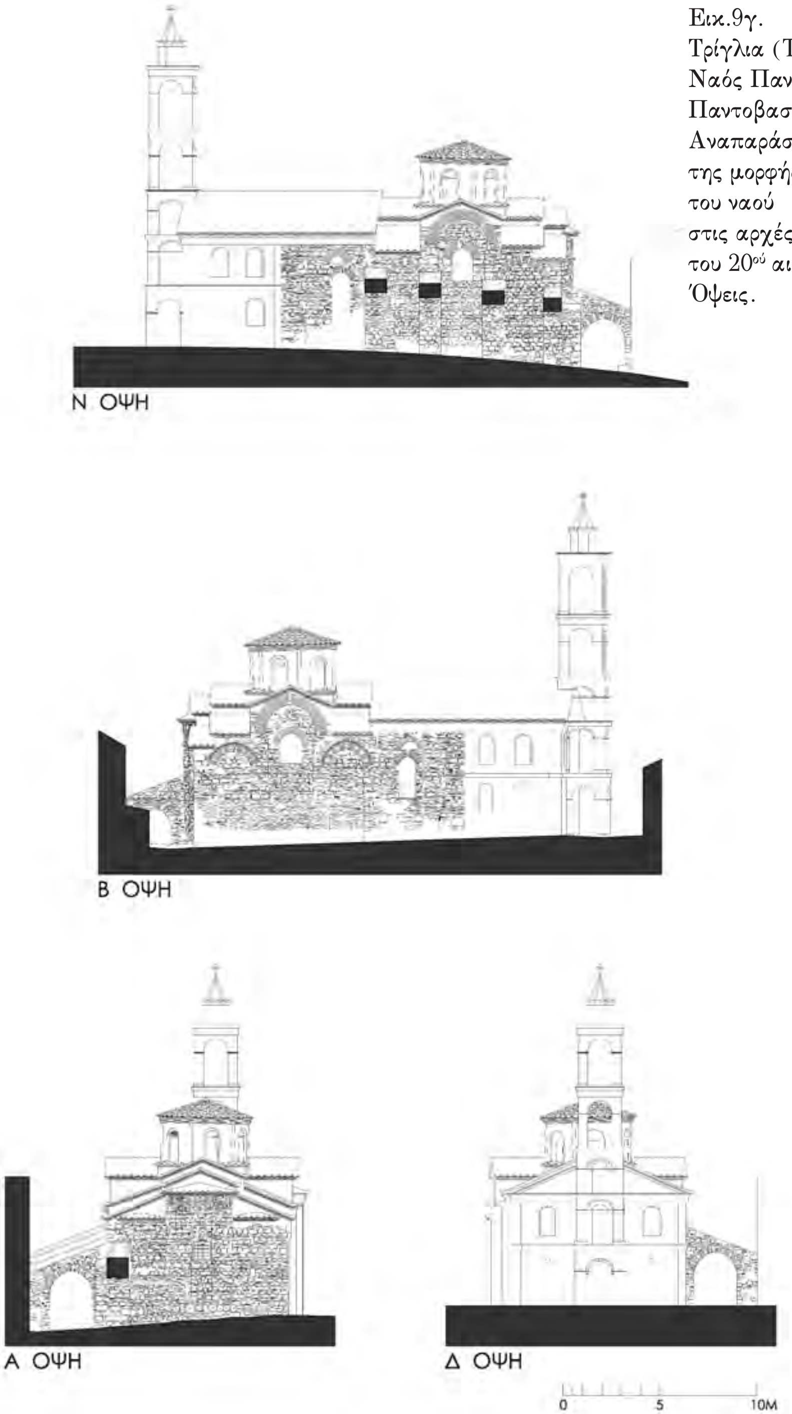
Εικ.8. Τρίγλια (Tirilye). Ναός Παναγίας Παντοβασίλισσας. Μερική άποψη από τα νοτιοανατολικά (αρχές 20ού αιώνα) (Αρχείο Συλλόγου Τριγλιανών)



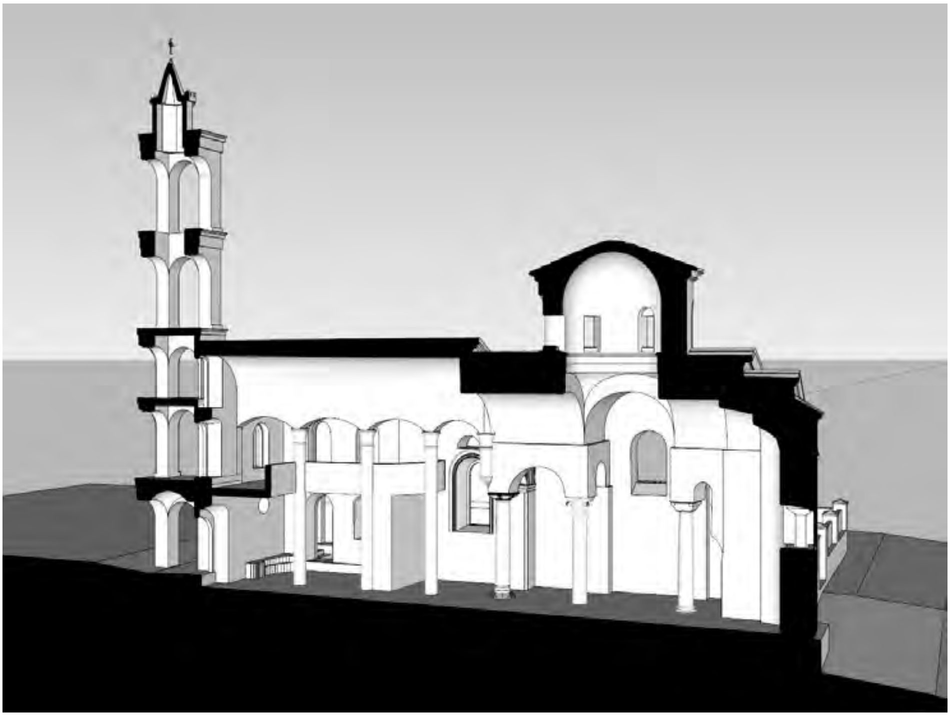
Εικ.9α .
Τρίγλια (Tirilye).
Ναός Παναγίας
Παντοβασίλισσας.
Αναπαράσταση
της μορφής
του ναού στις αρχές
του 20ού αιώνα.
Κατόψεις.



Εικ.9β. Τρίγλια (Tirilye). Ναός Παναγίας Παντοβασίλισσας. Αναπαράσταση της μορφής του ναού στις αρχές του 20ού αιώνα. Τομές.



Εικ.9γ.
Τρίγλια (Tirilye).
Ναός Παναγίας
Παντοβασίλισσας.
Αναπαράσταση
της μορφής
του ναού
στις αρχές
του 20ού αιώνα.
Όψεις.



Εικ. 10. Τρίγλια (Tirilye). Ναός Παναγίας Παντοβασίλισσας. Αναπαράσταση της μορφής του ναού στις αρχές του 20ού αιώνα. Τρισδιάστατη απεικόνιση προοπτικής τομής προς τα βορειοανατολικά (Δ. Γιαννούλης - Α. Καμπούρης)

Γεώργιος Τσιγάρας

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΘΕΙΡΣΙΟΥ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΟΡΘΟΔΟΞΟ ΝΑΟ ΑΓ. ΤΡΙΑΔΟΣ ΒΙΕΝΝΗΣ*

Στὴ μνήμη
τοῦ Μητροπολίτη Αὐστρίας
καὶ Ἐξάρχου Οὐγγαρίας καὶ Μεσευρώπης
Μιχαὴλ (1946-2011)

Στὸ ἀρχεῖο τῆς ἱστορικῆς Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης ἀπόκειν-ται ἔγγραφα καὶ σχέδια, τὰ ὁποῖα ἀναφέρονται στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ὁμώνυμου ναοῦ, ὁ ὁποῖος, ὡς γνωστόν, ἀνακαινίστηκε τὸ 1856-1857, σύμ-φωνα μὲ τὰ σχέδια ποὺ ἐκπόνησε ὁ ἀρχιτέκτονας Θεόφιλος Χάνσεν[1], μὲ χορη-γία τοῦ βαρώνου Σίμωνος Σίνα.

Παράλληλα, ἡ Κοινότητα εἶχε ἀποφασίσει, ἤδη ἀπὸ τὸ 1852, νὰ τοιχογρα-φηθοῦν ἡ ὀροφὴ καὶ οἱ πλάγιοι τοῖχοι τοῦ ναοῦ καὶ γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸ ὁ Βιεν-νέζος ἀρχιτέκτονας Franz Podushka, ὑπεύθυνος γιὰ τὴν ἀνακαίνιση τοῦ κτι-ρίου, ἀνέλαβε νὰ καταρτίσει τὶς βασικὲς ἀρχὲς γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ εἰκονογρα-φικοῦ προγράμματος τοῦ μνημείου. Ὁ Podushka πρότεινε νὰ φιλοτεχνηθοῦν τοιχογραφίες στοὺς θόλους, δύο στὸν δεξιὸ τοῖχο, στὰ ἀετώματα, καθὼς καὶ στοὺς ἀκρότοιχους. Γιὰ τὴν ἁγιογράφηση τοῦ ναοῦ προκηρύχθηκε διαγωνι-σμός, στὸν ὁποῖο ὑπέβαλαν προτάσεις αὐστριακοὶ ἀκαδημαϊκοὶ ζωγράφοι[2]. Ὡστόσο, ἡ Κοινότητα, προφανῶς κατ' ἐντολὴν τοῦ Σίμωνος Σίνα, ἀνέθεσε τὴ

---

* Μέρος τῶν σχεδίων τοῦ Θείρσιου μοῦ εἶχε παραχωρήσει τὰ Χριστούγεννα τοῦ 2009 ὁ μα-καριστὸς Μητροπολίτης Αὐστρίας Μιχαήλ, τὰ ὁποῖα προέρχονταν ἀπὸ τὸ προσωπικό του ἀρχεῖο. Πρόκειται γιὰ φωτοαναστατικὰ ἀντίγραφα τῶν σχεδίων τοῦ ζωγράφου ποὺ φυλάσσονται στὸ Βυ-ζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν καὶ πρόκειται νὰ δημοσιευθοῦν μελλοντικὰ ἀπὸ συ-νεργάτες τοῦ Μουσείου. Εὐχαριστῶ τὸ Προεδρεῖο τῆς Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης γιὰ τὴν ἄδεια ποὺ μοῦ παραχώρησε νὰ μελετήσω στὸ Ἀρχεῖο τῆς κοινότητας. Τὰ σχέδια (σχέδια εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, καὶ Cartons μὲ σχέδια τῶν τοιχογραφιῶν) βρίσκονται στὸν Φά-κελλο G47, Faszikel 5.

1. Γιὰ τὶς ἀνακαινιστικὲς ἐργασίες βλ. Kl. Eggert, "Die griechisch-orientalische Kathedrale am Fleischmarkt in Wien", *Στάχυς* 4-5 (Ἰανουάριος-Ἰούνιος 1966), 61-83 (στὸ ἑξῆς: Eggert, "Die griechisch-Orientalische Kathedrale").

2. Eggert, "Die griechisch-Orientalische Kathedrale", 62-65.

φιλοτέχνηση τῶν τοιχογραφιῶν στὸν Λουδοβῖκο Θείρσιο (1825-1909), γνωστὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἀπὸ τὴν ἐργασία του στὸν Ναὸ τῆς Σώτειρας Νικοδήμου στὴν Ἀθήνα[3].

Μετὰ ἀπὸ πρόσκληση τῆς Κοινότητας, ὁ Θείρσιος ταξίδευσε τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1856 στὴ Βιέννη[4], μὲ σκοπὸ νὰ ἀποκτήσει προσωπικὴ ἀντίληψη τῶν ἐπιφανειῶν τοῦ μνημείου, νὰ καταρτίσει τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα καὶ νὰ συζητήσει μὲ τὸ Συμβούλιο τῆς Κοινότητας γιὰ τὴν ἀμοιβή του[5]. Ὁ Θείρσιος ἀνέλαβε τὴν ὑποχρέωση νὰ τηρήσει τὸ βυζαντινὸ ὕφος καὶ νὰ ἀποπερατώσει τὴν ἐργασία του μέχρι τὸν Νοέμβριο τοῦ 1856[6]. Στὶς 7 Ἀπριλίου 1856, ὁ Θείρσιος ὑπέβαλε τὴν πρώτη πρόταση: Προέβλεπε ἕνα μόνο θόλο καὶ τοποθετοῦσε ἐκεῖ τὴν παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας (Εἰκ. 1), σύμφωνα μὲ τὸν ὅρο ποὺ εἶχε θέσει ἡ Κοινότητα, ἐνῶ στὶς τέσσερις γωνίες πρότεινε νὰ φιλοτεχνηθοῦν οἱ εὐαγγελιστὲς μὲ τὰ σύμβολά τους. Στὸ μέτωπο τοῦ τόξου ποὺ σχηματίζεται στὸ Ἱερὸ Βῆμα, πάνω ἀπὸ τὸ τέμπλο, προέβλεπε τὴν ἀπεικόνιση τῆς βρεφοκρατούσας Θεοτόκου μὲ τέσσερις ἀγγέλους (Εἰκ. 2). Ἡ Ἀνάληψη τοῦ Χριστοῦ (Εἰκ. 3) πρότεινε νὰ τοιχογραφηθεῖ στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ δεξιοῦ τοίχου, ἡ Γέννηση καὶ ἡ Βάπτιση ἀπὸ κάτω, ἐνῶ ὁ Τίμιος Πρόδρομος στὸν ἀριστερὸ τοῖχο[7].

Ἡ Κοινότητα, μὲ εἰσήγηση πιθανὸν τοῦ Podushka, δὲν ἀποδέχτηκε τὴ διαμόρφωση ἑνὸς μόνον θόλου στὴν ὀροφὴ τοῦ ναοῦ καὶ ἔτσι ὁ Θείρσιος προσάρμοσε τὴν πρότασή του, προβλέποντας τώρα δύο θόλους, στοὺς ὁποίους θὰ ἀπεικονίζονται ἡ Ἁγία Τριάδα μὲ τέσσερις προφῆτες (Εἰκ. 4) καὶ ἡ Θεοτόκος (Εἰκ. 5) ἢ ἐναλλακτικὰ ὁ Παντοκράτορας μὲ τοὺς τέσσερις εὐαγγελιστές[8]. Στὸ μέτωπο τοῦ τόξου πάνω ἀπὸ τὸ τέμπλο τοποθετοῦσε τὴν Πλατυτέρα (Εἰκ. 6), δορυφορούμενη ἀπὸ τέσσερις ἀγγέλους, ἐνῶ στὸν δεξιὸ τοῖχο ἐπάνω προέβλεπε τὴν ἀπεικόνιση δύο ἁγίων ἢ τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ καὶ τῆς Παναγίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ἐνῶ ἀπὸ κάτω τὶς δύο χριστολογικὲς συνθέσεις (Εἰκ. 7). Τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς συνεδρίασαν στὶς 18 Ἀπριλίου 1856, παρουσίᾳ καὶ τοῦ Ἐφημερίου, καὶ ἐνέκριναν ἀρχικὰ τὴν τροποποίηση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, ἐπει-

3. Ἡ πιθανὴ αὐτὴ κίνηση τοῦ Σίνα φανερώνει τὶς αἰσθητικὲς προτιμήσεις καὶ τοὺς πολιτιστικοὺς δεσμοὺς τῶν Ἑλλήνων τῆς Βιέννης μὲ τὸ Βασίλειο τῆς Ἑλλάδος καὶ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα ποὺ κυριαρχοῦσαν στὴν Ἀθήνα τοῦ Ὄθωνα. Γιὰ τὸν Θείρσιο καὶ εἰδικότερα γιὰ τὶς ἐργασίες του στὸν ναὸ αὐτὸ βλ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, «Ἀρχειακὲς μαρτυρίες γιὰ τὴν τύχη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Λουδοβίκου Θείρσιου στὸν Ἑλληνορθόδοξο Ναὸ τῆς Ἁγίας Τριάδας Βιέννης», *Β΄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης* (Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, 26-27 Νοεμβρίου 2010), Πρακτικά, Ἀθήνα 2010, σ. 481, σημ. 1, ὅπου καὶ ἡ βιβλιογραφία.

4. Ἡ τελικὴ ἀπόφαση πάρθηκε στὴ συνεδρίαση τῆς 24ης Μαΐου 1856 καὶ ἐπιτεύχθηκε τὴν 31η τοῦ ἰδίου μηνὸς (Eggert, “Die griechisch-Orientalische Kathedrale”, 68-69).

5. Ὁ Θείρσιος κοστολόγησε τὴν ἐργασία του 10.000 φιορίνια. Σχετικὰ βλ. Eggert, ὅ.π. 66.

6. Σχετικὰ βλ. Eggert, ὅ.π. 69.

7. Πρβλ. Eggert, ὅ.π. 65-66.

8. Eggert, ὅ.π.

δή, κατὰ τὴν ἄποψή τους, τὰ προτεινόμενα σχέδια ἀπὸ τὸν Θείρσιο ἀποδείκνυαν ὅτι ὁ ζωγράφος βρισκόταν ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη πιὸ κοντὰ στὸ βυζαντινὸ ὕφος ἀπὸ τοὺς ἄλλους αὐστριακοὺς ζωγράφους[9]. Ἡ οἰκονομικὴ ἀπαίτηση τοῦ ζωγράφου προσαρμόστηκε ἀπὸ τὰ 10.000 φιορίνια, ποὺ ἀρχικὰ ζητοῦσε, στὰ 8.000[10].

Φαίνεται ὅτι καὶ πάλι, ἴσως τώρα ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Ἀρχιμανδρίτη, ὑπῆρχαν ὁρισμένες ἀντιρρήσεις σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιλογὴ καὶ τὴ θέση τῶν παραστάσεων στὸν ναὸ καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἡ τελικὴ ἀπόφαση γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος πάρθηκε ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα καὶ τὸν Τύρκα, μέλος τῆς Ἐκκλήτου τῆς Κοινότητας. Στὴ σύσκεψη τῶν μελῶν τῆς Ἐκκλήτου ποὺ πραγματοποιήθηκε στὶς 18 Ἀπριλίου 1856 προσκλήθηκε καὶ ὁ Θείρσιος, μὲ τὸν ὁποῖο συμφώνησαν ὅτι τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα θὰ καθοριστεῖ σὲ συνεργασία μὲ τὸν Ἀρχιμανδρίτη. Τελικά, ἡ σύμβαση ποὺ ἀποφασίστηκε περιλάμβανε τὸ σημερινὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ[11].

Τὸν Μάιο τοῦ 1857 ὁ Θείρσιος ἐπέστρεψε στὸ Μόναχο, ἀναμένοντας τὴν ἔγκριση τῆς πρότασής του, καὶ στὸ μεταξὺ σχεδίαζε τὶς τοιχογραφίες τῆς Γέννησης καὶ τῆς Βάπτισης τοῦ Χριστοῦ[12]. Ἀρχὲς Ἰουνίου 1857 ἔφθασε στὴ Βιέννη, συνοδευόμενος ἀπὸ τὸν βοηθό του, τὸν ζωγράφο Xaver Barth, στὸν ὁποῖο ἀνέθεσε νὰ φιλοτεχνήσει μέρος τῶν τοιχογραφιῶν. Σύμφωνα μὲ σημείωση τοῦ Θείρσιου, ὁ Barth ἄρχισε στὶς 17 Ἰουνίου νὰ ζωγραφίζει τὸν Παντοκράτορα (Εἰκ. 8) μὲ τοὺς τέσσερις εὐαγγελιστὲς στὴ μεσαία καμάρα, τὶς γυναῖκες μάρτυρες στὴν τελευταία καμάρα (Εἰκ. 9) καὶ τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ (Εἰκ. 10)[13]. Ὁ Θείρσιος ἐργαζόταν μέχρι τὰ μέσα Ἰουλίου, φιλοτεχνώντας τὰ σχέδια, τὰ ὁποῖα ὁλοκλήρωσε πρὶν τὶς 14 Αὐγούστου, παρὰ τὶς δυσχέρειες ποὺ προκαλοῦσαν, σύμφωνα μὲ σημείωση τοῦ ἴδιου τοῦ ζωγράφου, οἱ παράλληλες ἐργασίες στὸν ναὸ τοῦ ἀρχιτέκτονα καὶ τοῦ μαρμαρᾶ[14]. Τέλος Αὐγούστου, ὁ Barth ἐπέστρεψε στὸ Μόναχο, ἐνῶ ὁ Θείρσιος παρέμεινε στὴ Βιέννη, φιλοτεχνώντας τὴν τοιχογραφία τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Χριστοῦ (Εἰκ. 11-12), τὴν τελευταία παραγγελία τῆς Κοινότητας, γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς ὁποίας χρειάστηκε ὀκτώμισι ἡμέρες[15]. Εἶναι προφανὲς ὅτι, μὲ εἰσήγηση τοῦ ἐφημερίου, ἐγκαταλείφθηκε ἡ πρόταση γιὰ τοιχογράφηση τῆς παράστασης τῆς Ἀνάληψης τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὴ Μετα-

---

9. Eggert, "Die griechisch-Orientalische Kathedrale", 66.
10. Eggert, ὅ.π. 66. Τελικὰ ἡ ἀμοιβή του προσαρμόστηκε στὰ 7.000 φιορίνια (ὅ.π. 69).
11. Eggert, ὅ.π. 66.
12. Παράρτημα, Ἔγγραφο 1.
13. Παράρτημα, Ἔγγραφα 1 καὶ 2.
14. Παράρτημα, Ἔγγραφο 1. Πρβλ. Eggert, ὅ.π. 49.
15. Βλ. Παράρτημα, Ἔγγραφα 1 καὶ 2, καὶ Eggert, ὅ.π. 47, ἀντίστοιχα.

μόρφωση. Στὰ τέλη Σεπτεμβρίου ἡ ἐργασία ἦταν ἕτοιμη, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὴν ἐξόφληση τῆς ἀμοιβῆς τοῦ ζωγράφου[16].

Οἱ πληροφορίες αὐτὲς ἐπιβεβαιώνονται καὶ ἀπὸ σημειώσεις τοῦ ζωγράφου στὸν πρῶτο τόμο τοῦ *Jahreschronik*[17]. Στὸ χειρόγραφο αὐτὸ ὁ Θείρσιος καταγράφει τὶς ἐργασίες ποὺ ἐκτέλεσε ὁ ἴδιος καὶ ὁ βοηθός του στὸν ναό. Ἔτσι, γνωρίζουμε ὅτι ὁ ἴδιος ζωγράφισε τὴν Ἁγία Τριάδα μὲ τοὺς προφῆτες (Εἰκ. 9), τὴ βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκο (Εἰκ. 9), τὶς ἐγγεγραμμένες σὲ μετάλλια μορφὲς τοῦ Ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ (Εἰκ. 13) καὶ τῆς Θεοτόκου (Εἰκ. 14), τοῦ Προδρόμου, τὴ Βάπτιση (Εἰκ. 15), καθὼς καὶ τὴ Μεταμόρφωση τοῦ Χριστοῦ πάνω ἀπὸ τὸ τέμπλο[18]. Ἡ Κοινότητα ὅρισε τὸν Θείρσιο συντονιστὴ τῶν τεχνιτῶν καὶ τῶν καλλιτεχνῶν, ὥστε οἱ ἐργασίες τους στὸν ναὸ νὰ ἐναρμονίζονται μὲ τὸ δικό του ἔργο, ἕνα ἀκόμη στοιχεῖο ποὺ ὑποδηλώνει τὴν ἐκτίμηση ποὺ ἀπολάμβανε ὁ ζωγράφος ἀπὸ τὸν Σίμωνα Σίνα[19].

Συγκρίνοντας τὶς τοιχογραφίες μὲ τὰ τελικὰ σχέδια ποὺ κατάρτισε ὁ Θείρσιος, παρατηρεῖ κανεὶς ὅτι ὁ ζωγράφος καὶ ὁ βοηθός του παραμένουν σὲ γενικὲς γραμμὲς πιστοὶ σ' αὐτά. Νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὸ πρῶτο σχέδιο γιὰ τὴν παράσταση τῆς Γέννησης τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἁπλό, ἐνῶ τὸ δεύτερο ἐμπλουτίζεται μὲ περισσότερες μορφὲς καὶ βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὴν τοιχογραφία. Ὡστόσο, διαφοροποιήσεις ἐντοπίζονται στὴν ἀπόδοση τοῦ κτιρίου, στὴν ἀπεικόνιση δύο ἀγγέλων πίσω ἀπὸ τὸ Θεῖο Βρέφος καὶ στὴν ἀπεικόνιση βαυαρέζικου πίλου. Στὴν τοιχογραφία τῆς Βάπτισης ἀκολουθεῖται τὸ σχέδιο μὲ μικρὲς διαφοροποιήσεις στὴ στάση τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Βαπτιστῆ, ἐνῶ ἀριστερά, πίσω ἀπὸ τὸν Πρόδρομο, προστίθενται δύο ἀνδρικὲς μορφές.

Στὶς τρεῖς συνθέσεις τῆς ὀροφῆς παρουσιάζονται ἐνδιαφέρουσες εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις. Ἔτσι, στὴν πρώτη τῆς Ἁγίας Τριάδος, ὁ Θείρσιος παραμένει πιστὸς τόσο στὴν ἀρχικὴ ἔγχρωμη εἰκονογραφικὴ πρόταση ὅσο καὶ στὸ σχέδιο τῆς δεύτερης πρότασής του. Ἐπιλέγει τὸν εὐρύτατα διαδεδομένο ὁριζόντιο τύπο τῆς Ἁγίας Τριάδος, ὁ ὁποῖος ἀρχικὰ συμπληρωνόταν ἀπὸ τοὺς εὐαγγελιστές, ἀλλὰ τελικὰ ζωγράφισε τέσσερις μεγάλους προφῆτες (Δανιήλ, Ἰεζεκιήλ, Ἰερεμία, Ἠσαΐα). Στὸ σημεῖο αὐτὸ (Εἰκ. 16) θεωρῶ ἐνδιαφέρον νὰ σταθοῦμε σ' ἕνα σχέδιο καὶ μιὰ σημείωση (Εἰκ. 17) τοῦ Θείρσιου, ἰδιαίτερα διαφωτιστικὴ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἱστορία τοῦ μνημείου. Στὸ σχέδιο αὐτὸ φαίνεται ὅτι ὁ ζωγράφος ἀντιγράφει, μὲ τὸν δικό του βέβαια τρόπο, τὸ θέμα καὶ ἔτσι διασώζει τὴν παλαιότερη παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας τοῦ 1784, τὴν ὁποία καὶ

---

16. Eggert, "Die griechisch-Orientalische Kathedrale", 71.
17. Βλ. Παράρτημα, Ἔγγραφο 2. Οἱ σὲ τρεῖς τόμους σημειώσεις τοῦ Θειρσίου ἀνήκουν στὸ ἀρχεῖο τῶν συγγενῶν του.
18. Παράρτημα, Ἔγγραφο 2.
19. Eggert, ὅ.π. 48-49, 55.

ἀντικατέστησε. Εἶναι πιθανὸν ὁ Θείρσιος νὰ ἀποδίδει ἀπεικόνιση ποὺ μπορεῖ νὰ φιλοτεχνήθηκε ἀπὸ ἠπειρῶτες ζωγράφους, ἀφοῦ στὴν ἀντιγραφὴ τοῦ Θείρσιου διαφαίνονται εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ποὺ παραπέμπουν σὲ ὄψιμα ἔργα τοῦ β΄ μισοῦ τοῦ 18^{ου} αἰώνα καὶ μάλιστα ἐργαστηρίων ἠπειρωτῶν ζωγράφων. Εἶναι γνωστὴ ἡ παρουσία φορητῶν εἰκόνων καὶ τοιχογραφιῶν σὲ Ἑλληνορθόδοξους ναοὺς τῆς Μοναρχίας, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὴν Οὐγγαρία[20]. Ὁ Θείρσιος σημειώνει ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργο ἄγνωστου ζωγράφου, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ πληροφορούμαστε ὅτι ἦταν ἀφιέρωμα τοῦ Μοσχοπολίτη Ἐπιστάτη τῆς Κοινότητας Νικολάου Τίρκα τοῦ Ἀμβροσίου[21].

Γιὰ τὴν ἑπόμενη παράσταση τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα, ὁ Θείρσιος πρότεινε δύο σχέδια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἐπιλέχτηκε τελικὰ τὸ δεύτερο, στὸ ὁποῖο ὁ Χριστὸς περιβάλλεται ἀπὸ τοὺς τέσσερις εὐαγγελιστές. Γιὰ τὴν τρίτη σύνθεση, τὴν βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκο, ὁ ζωγράφος ὑπέβαλε καὶ πάλι τρεῖς σπουδές, στὶς ὁποῖες ἀπεικονίζεται ἡ Θεοτόκος στὸν τύπο τῆς Παναγίας τῶν Ἀγγέλων (Regina Angelorum), τελικὰ ὅμως τοιχογράφησε ἁπλὰ τὴ Θεοτόκο μὲ τὸν μικρὸ Χριστό, περιβαλλόμενη ἀπὸ τέσσερις γυναικεῖες μορφές, τὶς ἁγίες Ἀναστασία, Εἰρήνη, Εὐγενία καὶ Ἑλένη[22].

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἄποψη, ὁ Θείρσιος ἀκολουθεῖ στὴν ἀπόδοση τῶν τοιχογραφιῶν τὶς καλλιτεχνικὲς ἀρχὲς τῶν Ναζαρηνῶν, τὶς ὁποῖες ὁ ἴδιος εἰσήγαγε στὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη τοῦ νεοελληνικοῦ βασιλείου, καὶ οἱ ὁποῖες γνώρισαν μεγάλη διάδοση στὴν Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία τῆς Ἀνατολῆς[23]. Οἱ σχέσεις του μὲ τὸν βασιλιᾶ Ὄθωνα καὶ ἡ διάδοση τῆς τέχνης τοῦ Θείρσιου στὴν Ἀθήνα δὲν φαίνεται νὰ ἄφησαν ἀνεπηρέαστο τὸν βαρῶνο Σίμωνα Σίνα, ὁ ὁποῖος καὶ ὡς πρέσβυς τοῦ Ὄθωνα στὴν Αὐστρουγγαρία[24] εἶναι πολὺ

20. Ἐνδεικτικὰ βλ. M. Nagy, *Orthodox ikonosztázionok Magyarországon*, Budapest 1994, εἰκ. στὴ σ. 46 M. Nagy, *A bizánci ikontól a nyugati barokkig. Tanulmányok a magyarországi görög diaszpóra egyházmüvésyetéröl*, Budapest 2006, 160-163, 167, 178-179, 188-190 *Ἑλληνικὴ Κληρονομιά. Ἑλληνικὴ Ὀρθόδοξος Διασπορὰ στὴν Οὐγγαρία 17^{ος}-19^{ος} αἰώνας*, Κατάλογος ἔκθεσης, Κοζάνη 2010, εἰκ. στὶς σ. 32, 78, 86, 104, 169.

21. Δὲν ἀποκλείεται νὰ πρόκειται γιὰ ἕναν ἀπὸ τοὺς ἕξι Ἐπιστάτες τῆς Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδος τὸ 1787. Σχετικὰ βλ. W. M. Plöchl, *Die Wiener Orthodoxen Griechen. Eine Studie zur Rechts- und Kulturgeschichte der Kirchengemeinden zum Hl. Georg und zur Hl. Dreifaltigkeit und zur Errichtung der Metropolis von Austria*, (Kirche und Recht 16), Wien 1983, 53.

22. Νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Σίμων Σίνας ἀπέκτησε τρεῖς θυγατέρες, τὴν Ἀναστασία, τὴν Ἑλένη καὶ τὴν Εἰρήνη. Σχετικὰ βλ. Γ. Σ. Λάιος, *Σίμων Σίνας*, ἐν Ἀθήναις 1972, 68 (στὸ ἑξῆς: Λάιος, *Σίμων Σίνας*).

23. Γιὰ τὸ θέμα βλ. Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Εὐαγγελίδης. Θάσος - Ἅγιον Ὄρος - Ξάνθη. Προσέγγιση στὸ ζήτημα τῆς ἐπιβίωσης τῆς βυζαντινῆς εἰκαστικῆς παράδοσης στὰ τέλη τοῦ 19^{ου} αἰώνα*, Ξάνθη 2012, 86-92.

24. Λάιος, *Σίμων Σίνας*, 154-166.

πιθανὸ νὰ ἐκτίμησε τὴν καλλιτεχνικὴ δεινότητα τοῦ ζωγράφου καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ τοῦ ἀνέθεσε καὶ ἄλλες ἐργασίες στὴ Βιέννη[25].

Πρότυπα τοῦ ζωγράφου ἀποτέλεσαν, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς Δαφνίου καὶ τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, καθὼς καὶ οἱ ἐργασίες τοῦ ἴδιου τοῦ ζωγράφου στὴν Ἀθήνα στὸ Ναὸ τῆς Σώτειρας Νικοδήμου[26]. Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Γέννησης τοῦ Χριστοῦ, ὁ βοηθὸς τοῦ Θείρσιου Xaver Barth χρησιμοποίησε δυτικὸ πρότυπο μὲ θέμα τὴν προσκύνηση τῶν ποιμένων[27].

Ἀπὸ τὸ ἀρχειακὸ αὐτὸ ὑλικὸ ἐπιβεβαιώνεται ὁ τρόπος ἐργασίας τοῦ ζωγράφου, ἐνῶ ἀποσαφηνίζεται ὁ ρόλος τοῦ καλλιτέχνη καὶ τῶν χορηγῶν, καθὼς καὶ τοῦ ἐφημερίου, στὴ διαμόρφωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος. Τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα εἶχε μιὰ ὁμοιογένεια καὶ συνέβαλε στὴν αἰσθητικὴ ἑνότητα τοῦ μνημείου, ὅπως ἀκριβῶς ἐπιθυμοῦσαν τὰ μέλη τῆς Κοινότητας. Ὡστόσο, τὸ ἀρχειακὸ αὐτὸ ὑλικὸ καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα στὸ μνημεῖο ἀποκτοῦν ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τὴν ἱστορία τῶν ἰδεῶν καὶ εἰδικότερα γιὰ τὸν προβληματισμὸ περὶ τοῦ ἂν οἱ Ναζαρηνοὶ ἀκολουθοῦσαν τὸ βυζαντινὸ ὕφος καὶ ἂν μὲ τὸ ἔργο τους ἀνανεώνουν τὴ βυζαντινὴ τέχνη.

Ἔτσι, ἀνάμεσα στὰ σχέδια καὶ τοὺς λογαριασμοὺς τοῦ ἀρχείου βρέθηκε καὶ μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ ζωγράφου μὲ τὴν ὁποία ἀπαντᾶ σὲ δημοσίευμα τῆς ἐφημερίδας *Ostdeutsche Post*[28], στὸ ὁποῖο οἱ ἀποκλεισμένοι ἀπὸ τὸν διαγωνισμὸ βιεννέζοι

25. Λάιος, ὅ.π. 167.

26. Σχετικὰ πρβλ. Ν. Γραῖκος, *Ἡ «βελτιωμένη» βυζαντινὴ ζωγραφικὴ στὸ 19ᵒ αἰώνα. Ἡ περίπτωση τοῦ Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (Τοιχογραφικὸ ἔργο)*, Μεταπτυχιακὴ ἐργασία, Θεσσαλονίκη 2003, 193-221, πίν. 30, 32-33. Βλ. ἐπίσης καὶ ὁ ἴδιος, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὸν 19ᵒ αἰώνα. Πολιτιστικὰ καὶ εἰκονογραφικὰ ζητήματα*, Θεσσαλονίκη 2011.

27. Πρβλ. καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ ζωγράφου Δημητρίου Γεωργαντᾶ στὸν Ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη στὸ Μαρκόπουλο Ἀττικῆς (Ι. Β. Φριλίγκος, «Οἱ φορητὲς εἰκόνες τῶν ζωγράφων Δ. Γεωργαντᾶ καὶ Δ. Πελεκάση στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη Μαρκοπούλου», *Ἀφιέρωμα στὰ 100 χρόνια ἀπὸ τὰ ἐγκαίνια τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Μαρκοπούλου*, Πρακτικὰ διημερίδας, Μαρκόπουλο 15-16 Μαΐου 2004, Ἀρχειακὴ ἔρευνα, ἀρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική, Μαρκόπουλο 2008, 323, εἰκ. 10)

28. Ἡ ἐφημερίδα ἀπηχοῦσε τὶς ἀπόψεις τοῦ ἱδρυτῆ της Ignaz Kuranda (1811-1884) γιὰ τὴν ἕνωση τῆς Αὐστρίας μὲ τὴ Γερμανία. Γιὰ ἕνα χρονικὸ διάστημα ἡ ἐφημερίδα ἔκλεισε λόγω τῆς ἐπανάστασης τοῦ 1848, ἀλλὰ ἐπανακυκλοφόρησε ἀπὸ τὸ 1853 μέχρι τὸ 1866, μετὰ τὴν ἑνοποίηση τῆς Γερμανίας. Σχετικὰ βλ. M. Baumgartner, *Kurandas "Ostdeutsche Post" und die deutsche Frage von 1859 bis 1863, ἀδημοσίευτη διδακτορικὴ διατριβή*, Wien 1947 W. Gasser, *Erlebte Revolution 1848/49. Das Wiener Tagebuch das jüdischen Journalisten Benjamin Kewall*, Wien - Köln - Weimar 2010, 93-94, 499 H. Best - W. Weege, *Biographisches Handbuch der Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung 1848/49*, Düsseldorf 1998, 213 κ.ἑ. O. Doublier, Kuranda, *Allgemeine Deutsche Biographie*, τόμ. 51, Leipzig 1906, 445-450 G. Winkler, Kuranda Ignaz, στό: *Neue Deutsche Biographie*, τόμ. 13, Berlin 1982, 320 κ.ἑ F. Gzeike (ἐκδ.), *Historisches Lexikon Wien*, τόμ. 4, Wien 1995, 647.

ζωγράφοι διαμαρτύρονταν γιὰ τὴ μετάκληση ζωγράφου ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ καὶ ἀμφισβητοῦσαν τὴν ἱκανότητα τοῦ Θείρσιου νὰ ζωγραφίζει μὲ τὸ βυζαντινὸ ὕφος. Δὲν γνωρίζουμε, βέβαια, τὴν ἐξοικείωση τῶν ζωγράφων αὐτῶν μὲ τὴ βυζαντινὴ τέχνη. Στὸ ἀρχεῖο τῆς Κοινότητας τῆς Ἁγίας Τριάδας σώζεται μιὰ ἰδιαίτερα διαφωτιστικὴ ἐπιστολὴ τοῦ Θείρσιου γιὰ τὶς περὶ τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἀντιλήψεις του. Στὴν ἐπιστολὴ αὐτή, ἡ ὁποία κρίθηκε τότε ὅτι δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ δημοσιευθεῖ, ὁ Θείρσιος ὑποστηρίζει ὅτι ὁ σύγχρονος ζωγράφος δὲν εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ μιμεῖται τὶς ξηρὲς μορφὲς τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἐπίσης ὅτι ἀποτελεῖ πρόοδο γιὰ τὴν τέχνη ὁ συνδυασμὸς τῆς ἱεροπρέπειας τῶν μορφῶν μὲ τὴν ἐλεύθερη σχεδιαστικὴ ἀπεικόνισή τους καὶ τὴ χρωματικὴ ἀπόδοσή τους. Ὑποστηρίζει ἀκόμη ὅτι τὰ θέματά του στὸν ναὸ στηρίζονται σὲ παλαιὰ βυζαντινὰ πρότυπα. Ὅσον ἀφορᾶ δὲ στὴν κριτική τους γιὰ τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὰ χρώματα, ὁ Θείρσιος ἀντεπιτίθεται καὶ τοὺς κατηγορεῖ ὅτι δεν γνωρίζουν τὴν τεχνικὴ τῆς νωπογραφίας καὶ ὅτι τὴν συγχέουν μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλαιογραφίας.

Συμπερασματικά, θεωρῶ ὅτι στὴ μελέτη αὐτὴ μόνο νύξεις εἶναι δυνατὸ νὰ γίνουν γιὰ ἕνα θέμα ποὺ μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου ἀποκτᾶ ὅλο καὶ μεγαλύτερο ἐρευνητικὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὸ ὁποῖο ἐπιφυλάσσομαι στὸ μέλλον νὰ παρουσιάσω ἐκτενέστερα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΓΓΡΑΦΩΝ

1

Notizen zur Geschichte der Ausmalung der griechischen Kirche in Wien

No 1. Die Hl. Dreieinigkeit hat die Umschrift: Drei sind, die da zeugen im Himmel, der Vater, das Wort und der Hl. Geist, und diese drei sind eins. Τρεῖς εἰσὶν οἱ μαρτυροῦντες ἐν τῷ οὐρανῷ, ὁ Πατήρ, ὁ Λόγος, καὶ τὸ ἅγιον Πνεῦμα, καὶ οὗτοι οἱ τρεῖς ἕν εἰσι. Die Heiligenscheine (bei Gott Vater und dem Hl. Geist in Form von „Dreieck") enthalten die Buchstaben ο ων d.h. ὁ ὤν, oder der […].

No 2. Der kolossale Christus mit der rechten Hand segend, mit der linken Hand das Evangelium haltend, hat folgende Umschrift: "Sehet, sehet, dass ich Gott bin, und es gibt keinen Gott ausser mir". Ἴδετε, ἴδετε, ὅτι ἐγώ εἰμι, καὶ οὐκ ἔστι Θεὸς πλὴν ἐμοῦ.

No 3. Die Madonne mit dem Kind hat diese Umschrift: […] Ἐπὶ σοὶ χαίρει, κεχαριτωμένη, πᾶσα ἡ κτίσις, ἀγγέλων τὸ σύστημα καὶ ἀνθρώπων τὸ γένος.

Bemerkungen

Die Renovierung dieser Kirche der nicht-unierten griechischen Gemeinde in Wien, kaiserliche(n) Untert(h)anen (zum Unterschied von jenen anderen ebenfalls nicht unierten, aber türkischen Untert(h)anen) geschieht durch ein von der

Gemeinde dazu gewähltes Baukomitee, bestehend aus Gliedern der Gemeinde und einem Architekten.

Die Ausforderung, die Kirche zu malen, erging an mich im April dieses Jahres die bejahende Zusage, dass ich die Arbeit bekommen würde, kam im Mai nach München, nachdem ich schon im April in Wien gewesen war, um mir die Kirche anzusehen und meine Bedingungen zu stellen.

Ich engagierte Herrn Xaver Barth von München, mir nach Wien zu folgen und einen Teil der Arbeiten in Fresko auszuführen; die Cartons zur Geburt Christi und zur Taufe Christi zeichnete ich noch im Mai in München. Anfang Juni langten wir in Wien an. Den 17. Juni begann Herr Barth die Malerei, das Deckenfeld No. 2 und No. 3, sowie die Geburt Christi No. 8 sind von seiner Hand; er verließ Ende August Wien, um nach München zurückzukehren. Ich selbst hatte noch bis Mitte Juli an den Cartons zu zeichnen und Ende September war die ganze Arbeit fertig, trotz Hindernissen und Schwierigkeiten von Seiten des Architekten und Marmorierers, welch letzterer gleichzeitig an dem die unteren Bilder umgebenden Stuckmarmor arbeitete. Die Verklärung Christi (No. 4) war das zuletzt bestellte Bild und wurde von mir, nachdem der Carton fertig war, in 8 ½ Tagen in Fresko ausgeführt.

Ludwig Thiersch,

klg. griechischer Professor der Malerei zu Athen, dermalen in Urlaub.

Wien 5. Okt. 1856

2

Στὸ «Jahreschronik», τόμ. I, σ. 69, τοῦ Λουδοβίκου Θείρσιου ἀναγράφεται περὶ τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας στὴ Βιέννη.

[…] Der Ikonostas, ein architektonischer Aufbau in weicher Renaissance-Holz Architektur, welcher bis beinahe an der Decke […] sollte bleiben […] war meine Aufgabe, nur die in 3 Felder geteilte Decke und 2 große Wandbilder 8. und 9. zu malen und […] ein dritten großes Bild über den Ikonostas 4. Alle Gemälde […] in Fresko gemalt.

Herr Barth malte das Feld 2 mit Christuskolossalem Brustbild u. 4 Evangelisten während dem Thiersch die Prophetencartons der Felden 1 zeichnete.

Während Thiersch das Feld 1 mit Dreieinigkeit u. 4 Propheten an die Decke malte machte Barth das 3. Deckerfeld, d.h. nur die 4. Heiligen Frauen (Töchter von Baron Sina).

Thiersch malte die colossale Maria mit Kind von Feld 3.

Thiersch malte die runden Felder 5. 6. 7. Verkündigung Maria u. Johannes d. Täufer.

Barth malte die Anbetung der Hirten 8.

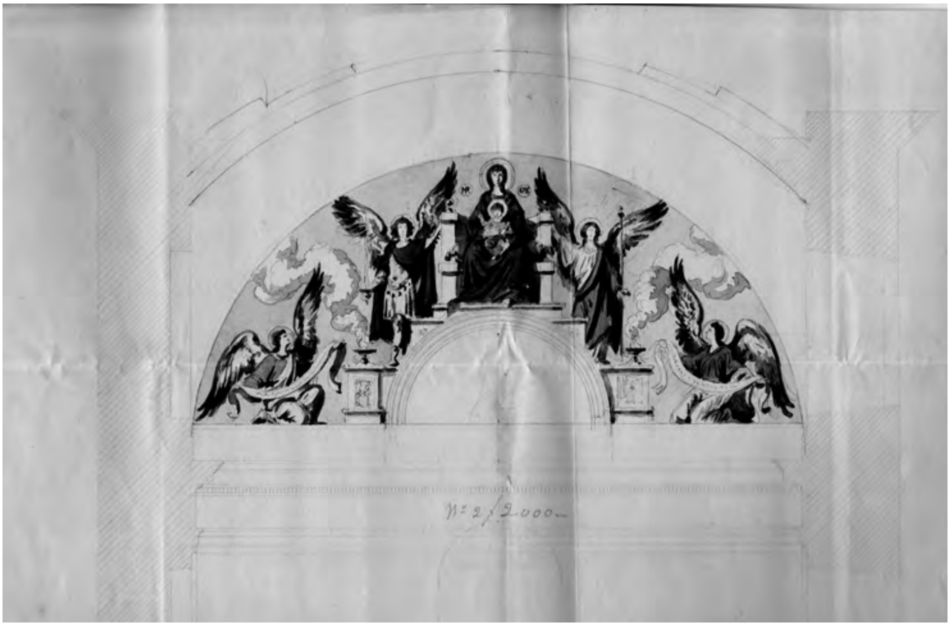
Thiersch malte: Taufe Christi im Jordan 9.

Thiersch malte: 4. große Verklärung Christi über dem Ikonostas.



Εἰκ. 1. Σχέδιο τοιχογραφίας τῆς Ἁγίας Τριάδος
(Ἀρχεῖο Κοινότητος τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης).

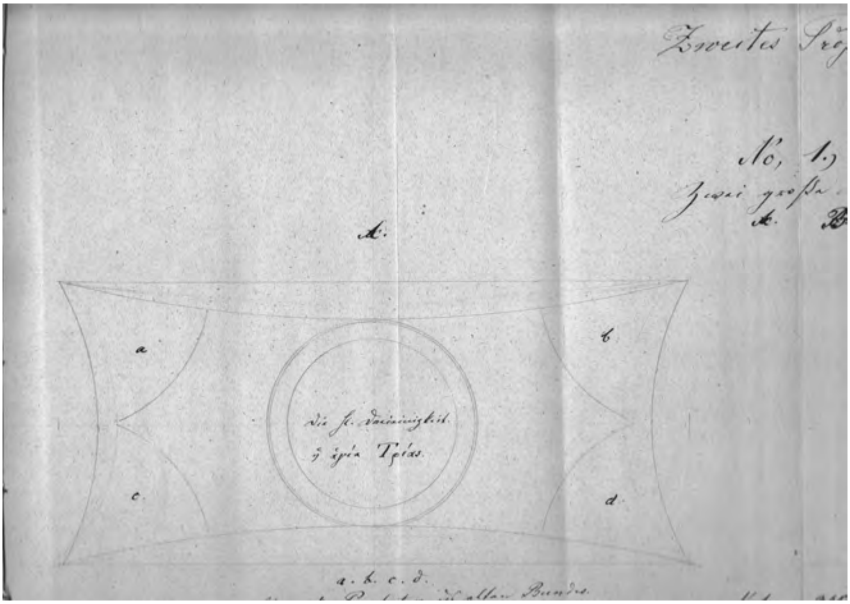




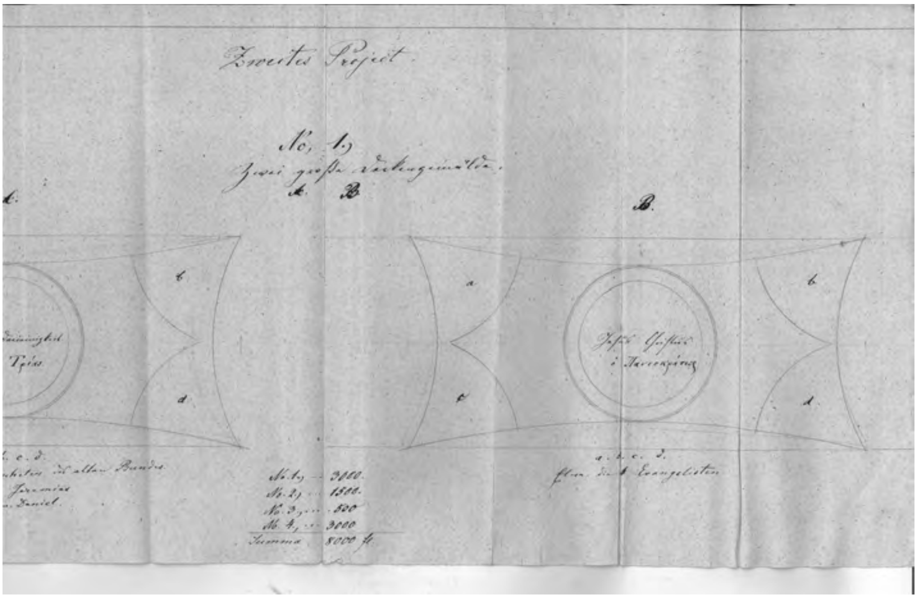
Εἰκ. 2. Σχέδιο τοιχογραφίας ἔνθρονης Θεοτόκου
(Ἀρχεῖο Κοινότητος τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης).



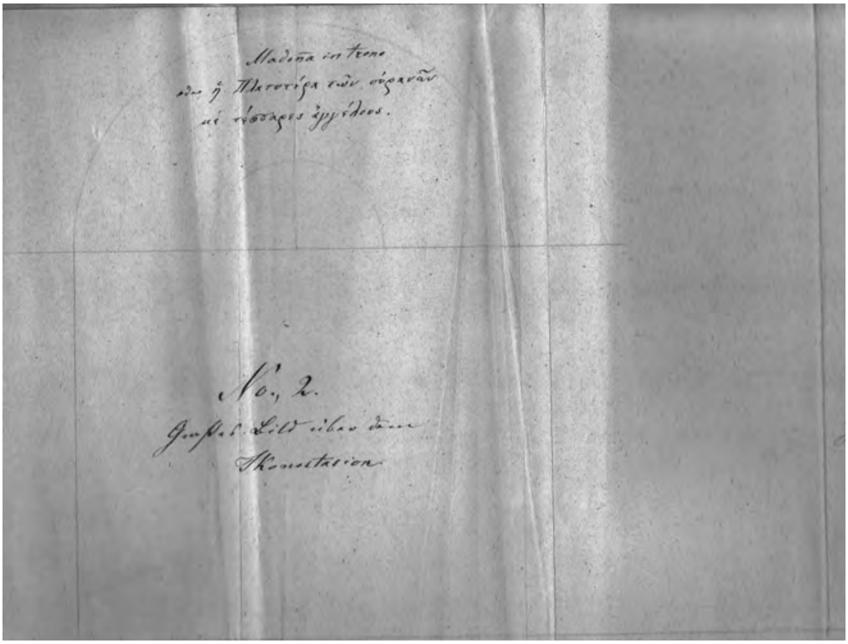
Εἰκ. 3. Σχέδιο τοιχογραφίας Ἀνάληψης τοῦ Χριστοῦ
(Ἀρχεῖο Κοινότητος τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης).



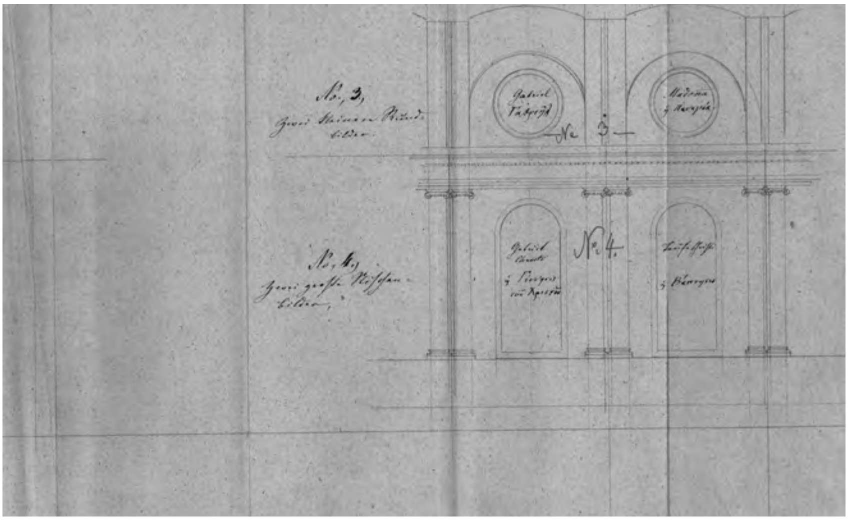
Εἰκ. 4-7. Σχέδιο εἰκονογραφικοῦ προγράμματος
(Ἀρχεῖο Κοινότητος τῆς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης).



Εἰκ. 5



Εἰκ. 6



Εἰκ. 7



Εἰκ. 8. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης. Ὁ Χριστὸς Παντοκράτορας καὶ οἱ εὐαγγελιστές.



Εἰκ. 9. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης. Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ὀροφῆς τοῦ ναοῦ.



Εἰκ. 10. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.





Εἰκ. 11-12.
Ναὸς Ἁγίας Τριάδος
Βιέννης.
Ἡ Μεταμόρφωση
τοῦ Χριστοῦ.



Εἰκ. 13. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.



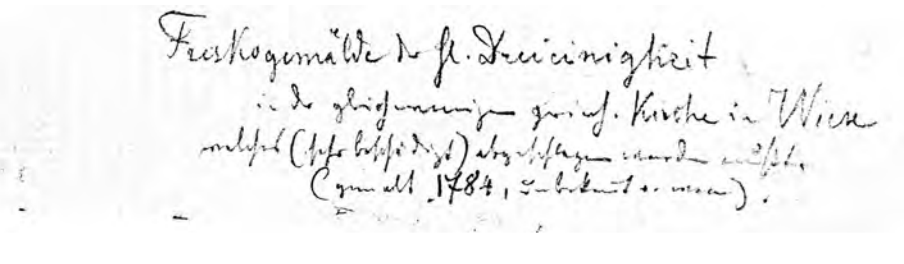
Εἰκ. 14. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης. Ἡ Θεοτόκος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.



Εἰκ. 15. Ναὸς Ἁγίας Τριάδος Βιέννης. Ἡ Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ.



Εἰκ. 16. Σχέδιο τοιχογραφίας τῆς Ἁγίας Τριάδος
(Χριστιανικὸ καὶ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν).



Εἰκ. 17. Σημείωση γιὰ τὴν τοιχογραφία τῆς Ἁγίας Τριάδος
(Χριστιανικὸ καὶ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν).

Βιργινία Μαυρίκα

ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΕ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΝΑΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ (ΥΣΤΕΡΟΣ 19ΟΣ - ΜΕΣΑ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ)

Η καταστροφή των Ιωαννίνων το 1822, συνέπεια της πολιορκίας της πόλης και των στρατευμάτων του Αλή Πασά από τον Χουρσίτ Πασά, και τα σουλτανικά μεταρρυθμιστικά διατάγματα του 1839 (Gülhane) και του 1856 (Islâhat fermanı), που ενίσχυαν τις ελευθερίες των υπηκόων του οθωμανικού κράτους ανεξαρτήτως θρησκείας[1], διαμορφώνουν τις ιστορικές συνθήκες που οδηγούν στην ανοικοδόμηση επτά ναών εντός διαστήματος σαράντα περίπου χρόνων στην πόλη των Ιωαννίνων[2].

Πρόκειται για ναούς μνημειακών διαστάσεων[3], στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής, θολωτής ή ξυλόστεγης, στο εσωτερικό των οποίων σχηματίζονται μεγάλες επιφάνειες προς αγιογράφηση. Ο ζωγραφικός διάκοσμος αυτών των επιφανειών πραγματοποιείται κατά ένα μόνο ποσοστό, ενώ ειδικότερα στις μακρές πλευρές του κυρίως ναού εξαντλείται σε μία ζώνη ολόσωμων μορφών, στη ροή της οποίας παρεμβάλλονται ενίοτε παραστάσεις. Οι αιτίες της ημιτελούς αγιογράφησης ναών, που απαντάται ευρύτερα στον ελλαδικό χώρο από τον 19ο αιώνα, έχουν αναζητηθεί στην οικονομική δυσκολία να διακοσμηθούν οι διευρυμένες εσωτερικές επιφάνειες και στην αμηχανία των καλλιτεχνών να προσαρ-

---

1. C. V. Finley, "The Tanzimat" στο: *The Cambridge History of Turkey* (επιμ. R. Kasaba), Cambridge 2008, 11-39.

2. Μητροπολιτικός ναός Αγίου Αθανασίου (1831-32), Περίβλεπτος (Κοίμηση της Θεοτόκου) (περ. 1840), Άγιος Νικόλαος Αγοράς (1842), Άγιος Νικόλαος Κοπάνων (1843), Αγία Μαρίνα (1852), Αρχιμανδρειό (Κοίμηση της Θεοτόκου) (1864), Αγία Αικατερίνη (ριζική ανακαίνιση 1872-75). Παρουσίαση των ναών: Π. Δημητρακοπούλου, «Χριστιανικά Μνημεία», στο: *Μνημεία των Ιωαννίνων* (επιμ. Β. Παπαδοπούλου), Ιωάννινα 2009, σελ. 70-98.

3. Σχετικά με τη μεγάλη κλίμακα των ναών βλ. Φ. Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, «Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς των Ιωαννίνων το 19ο αιώνα» στο: *Ήπειρος: Κοινωνία-Οικονομία 15ος-20ός αι. Πρακτικά Συνεδρίου Ιστορίας, Γιάννινα, 4-6 Σεπτεμβρίου 1985*, Γιάννενα 1986, 301, υποσ. 4 (στο εξής: Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς των Ιωαννίνων το 19ο αιώνα).

μόσουν εικονογραφικά προγράμματα σε νέα δεδομένα ανάπτυξης των επιφανειών[4]. Ωστόσο, αξίζει να επισημανθεί επίσης πως το φαινόμενο αυτό συμβαδίζει με το γεγονός ότι, σταδιακά, ατονεί η πρακτική των περιοδευόντων συνεργείων ζωγράφων που, κατά κανόνα, αναπτύσσονται γύρω από έναν οικογενειακό πυρήνα[5], μια ακμάζουσα παράδοση στην Ήπειρο τον 18ο και 19ο αιώνα[6] που εκπνέει σταδιακά τον 20ό αιώνα με τους ύστερους εκπροσώπους του κύκλου των Χιονιαδιτών ζωγράφων[7].

Οι ομάδες αυτές, όψιμοι εκφραστές της μεταβυζαντινής παράδοσης, αν και με διακριτές μεταξύ τους υφολογικές διαφοροποιήσεις, σε γενικές γραμμές δέχονται επιρροές από δυτικά πρότυπα και είναι ανοικτές σε νεωτερικά στοιχεία, διατηρώντας ωστόσο, άλλες εντονότερα και άλλες λιγότερο, λαϊκότροπα μορφοπλαστικά στοιχεία. Έτσι, στα πρώιμα τοιχογραφικά στρώματα του α΄ μισού του 19ου αιώνα, στους ναούς των Ιωαννίνων απηχούνται ενίοτε δυτικές επιρροές, ωστόσο παραμένουν στο πλαίσιο της επιλεκτικής υιοθέτησης και μετάπλασης εικονογραφικών και μορφολογικών τύπων της δυτικής ζωγραφικής, που συνιστά άλλωστε ένα από τα χαρακτηριστικά της μεταβυζαντινής ζωγραφικής,

4. Ν. Γραίκος, «Επιβιώσεις της ακαδημαϊκής εντοίχιας εκκλησιαστικής ζωγραφικής στον 20ό αιώνα. Λαϊκές προτιμήσεις και κίνημα επιστροφής στην "παράδοση"», στο: *Η Τέχνη του 20ού αιώνα. Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία. Γ΄ Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2009, 200-201.

5. Δ. Κωνστάντιος, «"Ομάδες" ζωγράφων στην Ήπειρο την Όψιμη Τουρκοκρατία», στο: *Ἤπειρος: Κοινωνία-Οἰκονομία 15ος-20ός αι. Πρακτικά Συνεδρίου Ἱστορίας*, Γιάννενα 1986, 241-270. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τόμ. 1, Αθήνα 1987, 99-105, 109-113.

6. Η ονομασία αυτών των ομάδων λαμβάνεται από τον τόπο καταγωγής των ζωγράφων. Έτσι, στην Ήπειρο, έχουμε από την περιοχή του Ζαγορίου τους Σουδενιώτες [βλ. ενδεικτικά: Π. Βοκοτόπουλος, *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 21 (1966), Β2-Χρονικά, 305 κ.ε.], Φραγγαδιώτες, Δολιανίτες και τους γνωστότερους Καπεσοβίτες ζωγράφους που δρουν την περίοδο 1728-1841 [βλ. Γρ. Μανόπουλος, «Επανεξέταση των επιγραφών των Καπεσοβιτών ζωγράφων», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 37 (2003), 299-317], ζωγράφους από τα Κατσανοχώρια που δρουν την περίοδο 1730-1865 (βλ. Γρ. Μανόπουλος, *Ζωγράφοι από τα Κατσανοχώρια. Οι επιγραφές των γνωστών έργων τους: 1730-1865*, Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2004), τους Καλαρρυτινούς, Χιονιαδίτες κ.ά.

7. Η δράση των Χιονιαδιτών ζωγράφων ξεκινά λίγο πριν το μέσον του 18ου αιώνα και εκτείνεται κυρίως μέχρι τη δεκαετία του 1930. Συνεχιστές αυτής της παράδοσης σε φορητές εικόνες αποτελούν στις μεταγενέστερες δεκαετίες μεμονωμένοι ζωγράφοι, όπως οι Πολύκαρπος (1874-1953) και Θωμάς Ευαγγέλου Χρήστου (1912-1996) της οικογένειας των Τσατσαίων-Ζωγράφων. Για ονόματα και έργα Χιονιαδιτών ζωγράφων βλ. Γ. Παϊσίου, *Ἁγιογραφία καί ἁγιογράφοι Χιονιάδων*, Ιωάννινα 1960 (στο εξής: Παϊσίου, *Ἁγιογραφία καί ἁγιογράφοι Χιονιάδων*). Κ. Μακρής, *Χιονιαδῆτες Ζωγράφοι, 65 λαϊκοί ζωγράφοι ἀπό τό χωριό Χιονιάδες τῆς Ἠπείρου*, Αθήνα 1981. Αικ. Πολυμέρου-Καμηλάκη & Κ. Σκούρτης, *Ζωγραφική και ξυλογλυπτική στα Μαστοροχώρια: Χιονιάδες, Γοργοπόταμος*, Ιωάννινα 2008.

διατηρώντας παράλληλα την ορθόδοξη αυστηρότητα συνδυασμένη με λαϊκότροπες, διακοσμητικές ροπές (Εικ. 1-2). Η λειτουργία κεντρικού κρατικού φορέα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, που ξεκινά στο νεοελληνικό κράτος το 1836 με το Σχολείο των Τεχνών, προάγει την οντότητα του μεμονωμένου, εκπαιδευμένου, επώνυμου καλλιτέχνη, φορέα μιας «υψηλής» τέχνης, και θέτει σταδιακά στο περιθώριο τις περιοδεύουσες «συντροφιές» ζωγράφων. Ειδικά δε σε περιοχές, όπως τα Ιωάννινα, που ενώνονται με το ελληνικό κράτος το 1913, πιθανόν δεν είναι τυχαίο ότι τα ύστατα τοιχογραφικά σύνολα αυτής της παράδοσης χρονολογούνται στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Η πρώτη χρονολογικά εμφάνιση ενός εκκλησιαστικού μνημειακού έργου ζωγραφικής στην πόλη με αμιγώς ακαδημαϊκό χαρακτήρα φιλοτεχνείται από τον Αλέξανδρο Δαμίρη στον ναό της Αγίας Αικατερίνης. Ο Δαμίρης, με καταγωγή από τους Καλαρρύτες, είχε σπουδάσει στο Σχολείο των Τεχνών στην Αθήνα και στη συνέχεια στο Παρίσι και τη Ρώμη[8]. Η εξοικείωσή του με σημαντικά έργα της δυτικής ζωγραφικής τον οδήγησε στην πιστή αναπαραγωγή γνωστών συνθέσεων της Αναγέννησης και του Μπαρόκ[9]. Βάσει επιγραφών στις κόγχες της Πρόθεσης[10] και του Διακονικού[11] του ναού, ο Δαμίρης ζωγράφισε το 1872 αντιστοίχως τις παραστάσεις της *Γέννησης του Χριστού* (Εικ. 3) και της *Αποκαθήλωσης* (Εικ. 4). Η *Αποκαθήλωση* αποτελεί πιστή μεταφορά της περίφημης σύνθεσης του Daniele da Volterra από την Trinità dei Monti στη Ρώμη (περ. 1545), ενώ η *Γέννηση του Χριστού* πλησιάζει δυτικά ακαδημαϊκά πρότυπα τόσο τεχνοτροπικά όσο και εικονογραφικά[12]. Οι οπωσδήποτε καινοφανείς, για τα δεδομένα της πόλης, τεχνοτροπικές επιλογές συμβαδίζουν με τις τάσεις της τοπικής κοινωνίας προς αστικές αναδιαμορφώσεις. Έκφανση αυτού του φαινομένου αποτέλεσε το αίτημα για κοινωνική διάκριση μεταξύ του εκκλησιάσματος, το οποίο έχει συνδεθεί με την προτίμηση του τύπου της ευρύχωρης τρίκλιτης βασιλικής με γυναικωνίτη στον όροφο, ενώ επίσης αντανακλάται

8. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* τόμ. 1 (επιμ. Ε. Ματθιόπουλος), Αθήνα 1997, 338.

9. Η φιλοτέχνηση αντιγράφων της μεγάλης ζωγραφικής παραδίδεται και σε κοσμικά έργα του, π.χ. την τοιχογραφία *Η Μάχη στη Μουλβία Γέφυρα*, αντίγραφο του έργου του Giulio Romano στο Βατικανό, από την οικία Τσουρίδου επί της οδού Λόρδου Βύρωνος 23 στα Ιωάννινα (σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων).

10. Μνήσθητι Κύριε τῆς δ[α]πανησασης δούλης Σ[ου] / Ἑλένης Νικολάου Ἱερέως ἐκ Δραγοψᾶς 1872 / Ποίημα Ἀ. Δαμήρη.

11. [Δέ]ησις τῆς δούλης τοῦ θεοῦ Βασιλικῆς Π. Αραβαντινοῦ, / ἔργον Αλεξάνδρου Δαμήρη.

12. Πρόκειται ουσιαστικά για την εικονογραφική εκδοχή της Γέννησης ως «Προσκύνησης των Ποιμένων», ένα θέμα που πυκνώνει στη δυτική τέχνη από τον 16ο αιώνα και εξής [*Lexikon der christlichen Ikonographie*, B. 2, “Geburt Christi” (P. Wilhelm), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, 113 κ.ε.], ενώ αντίθετα αποτελεί μία πιο σπάνια σκηνή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, στην οποία εμφανίζεται κυρίως ως μεμονωμένο επεισόδιο στο πλαίσιο της εικονογραφίας των Οίκων του Ακάθιστου Ύμνου (Οίκος Η).

σε περιπτώσεις αποκλειστικής χρήσης στασιδιών στον ναό της Αγίας Αικατερίνης, με κριτήριο την κοινωνική θέση των εκκλησιαζομένων[13], και σε μαρτυρίες ότι την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα «η καλύτερη κοινωνία τότε εκεί εκκλησιαζότανε… Οι λίγες κυρίες που φορούσαν τότε καπέλλα, οι καπελλάτσες, εκεί εκκλησιαζότανε»[14].

Στην Αγία Μαρίνα πρωτοαπαντάται μία πολυπρόσωπη και μεγάλη σε κλίμακα σύνθεση στις πλάγιες πλευρές του κυρίως ναού. Στον βόρειο τοίχο αναπαράγεται το 1887 σε μνημειακές διαστάσεις (3,33x3,61 μ.) η σύνθεση του Ραφαήλ με θέμα τη Μεταμόρφωση του Σωτήρος και τη σκηνή του δαιμονισμένου νέου (Εικ. 5)[15] από τους Χιονιαδίτες ζωγράφους Χριστόδουλο και Θωμά, γιους του Αναστασίου Παπακώστα-Μαρινά[16]. Η επιφάνεια στην οποία καλούνται οι ζωγράφοι να εφαρμόσουν τη σύνθεση (μεγεθυμένη) είναι διαφορετικών αναλογιών από το πρότυπό τους, ως εκ τούτου ζωγραφίζουν δύο κατακόρυφους πεσσούς στο δεξιό και αριστερό τμήμα της σύνθεσης, για να καλυφθούν οι πλεονάζουσες πλάγιες επιφάνειες. Η επιγραφή στη βάση της τοιχογραφίας[17] αναφέρει ως δωρήτρια την Αναστασία Γοργόλη, σύζυγο του Αναστασίου, γιου του Γεωργίου Γοργόλη από την Κοβίλιανη Γραμμενοχωρίων, που ανέπτυξε εμπορικές δραστηριότητες στη Μόσχα. Ο Γεώργιος, ο γιος του Αναστάσιος και η Παρασκευή, κληροδότησαν τη σημαντική περιουσία τους σε ιδρύματα, εκκλησίες και άπορους στην Αθήνα και τα Ιωάννινα[18]. Η εν λόγω τοιχογραφία φιλοτεχνήθηκε λίγα χρόνια μετά το θάνατο της δωρήτριας (1881), η κοινωνική δράση της οποίας φανερώνει λόγιες προθέσεις[19], παρόλο που παραδίδεται πως η ίδια δεν ήξερε να γράφει και να διαβάζει[20].

13. Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς των Ιωαννίνων το 19ο αιώνα, 303.

14. Γ. Οἰκονόμου, *Τό μετόχιον τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης Ἰωαννίνων (1630-1954)*, Ιωάννινα 1954, 21.

15. Σχετικά με την απόδοση έργων του Ραφαήλ από Έλληνες καλλιτέχνες του 19ου και 20ού αιώνα βλ. Σ. Μοσχονάς, «Η εργασία του Σπ. Χατζηγιαννόπουλου στο ναό της Παντάνασσας Πατρών» στο: *Α΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης (Β΄ Αμφιθέατρο Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 14-15 Μαρτίου 2008). Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 347-348, υποσ. 40.

16. Επιγραφή: ΧΕΙΡ ΑΥΤΑΔΕΛΦΩΝ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΘΩΜΑ ΑΝ[ΑΣΤΑΣΙΟΥ]. ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΕΚ ΚΩΜΗΣ ΧΙΟΝΙΑΔΩΝ.

17. ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΙ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΓΟΡΓΟΛΗ. 1887.

18. *Διαθῆκαι των αειμνήστων ευεργετών των Ιωαννίνων*, Αθήνησιν 1887, 6-14.

19. *Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογική Ἑταιρεία. Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1874-1874*, ἐν Ἀθήναις 1876, 11: νέα εταίρος της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας το 1874-1875. *Ἐφημερίς* 128 (8-5-1878), 2: δωρήτρια ρωσικών νομισμάτων προς το νομισματικό μουσείο της Αθήνας το 1878.

20. Στ. Μπέττης, *Ἠπειρωτκή εὐποιΐα*, Γιάννινα 1982, 230.

Η επιλογή μιας σύνθεσης του Ραφαήλ, πιθανόν από τρίτους, αντανακλά μια εξυψωτική διάθεση προς τιμήν της εξέχουσας οικογένειας των Ηπειρωτών ευεργετών. Αξιοσημείωτο είναι ότι πρόκειται για τη δεύτερη πρωιμότερη αντιγραφή του μεγάλου προτύπου στον ελλαδικό χώρο (μετά τη δεσποτική εικόνα του Ιω. Βασδέκη στον ναό της Μεταμόρφωσης στην Αταλάντη, 1862) και από τις ελάχιστες σε τοιχογραφία[21]. Το γεγονός ότι η φιλοτέχνηση της σύνθεσης ανατέθηκε σε ζωγράφους του κύκλου των Χιονιαδιτών, προφανώς οφείλεται στο ότι αποτελούσαν πρόσφορη για τον τόπο και την περίοδο επιλογή. Όσον αφορά στο ευρύτερο έργο τους, η εν λόγω σύνθεση αποτελεί ένα unicum, καθώς στο καλλιτεχνικό ιδίωμα των Χιονιαδιτών επικρατούν λαϊκότροπες διατυπώσεις, διακοσμητικότητα και χρωματική ποικιλία. Στους συγκεκριμένους ζωγράφους, Θωμά και Χριστόδουλο, ξεχωρίζει η έφεση στην παραστατικότητα, την πλαστικότητα, τις ήπιες μεταβάσεις μεταξύ χρωματικών τόνων, την ιδεαλιστική ωραιοποίηση, με εξέχοντα παραδείγματα τις προσωπογραφίες[22], καθώς και τις τοιχογραφίες τους στον Άγιο Αθανάσιο Χιονιάδων[23], που φιλοτέχνησαν το 1915 μετά την επιστροφή τους από το Άγιο Όρος και τη μαθητεία τους στην Αθωνιάδα Σχολή[24], όπου, κατά πάσα πιθανότητα, είχαν έρθει σε επαφή με αγιογραφικά εργαστήρια, όπως φανερώνει η εφαρμογή της χρυσοκοντυλιάς στις ενδυμασίες, μιας τεχνικής αγαπητής σε αθωνικά εργαστήρια.

Στην ίδια πρακτική, την ένταξη δηλαδή μιας πολυπρόσωπης, ακαδημαϊκού ύφους παράστασης ανάμεσα στη ζώνη των ολόσωμων μορφών, εντάσσεται μία σύνθεση που φιλοτέχνησε το 1914 στην Περίβλεπτο ο Θεοδόσιος Γιούσης (1878-1964), με καταγωγή από το Χλωμό[25], στη σημερινή νότια Αλβανία. Ο Γιούσης

---

21. Η εν λόγω σύνθεση αποδίδεται επίσης στη νότια πλευρά του ναού της Παναγίας Φανερωμένης στα Τρίκαλα, ο οποίος, σύμφωνα με επιγραφή, ζωγραφίσθηκε από τον Ν. Αργυρόπουλο (μέσα 19ου-1932) από το Νεμπεγλέρ, σημερινή Νίκαια της Λάρισας. Για παραδείγματα απόδοσης της σύνθεσης σε φορητές εικόνες του 19ου-πρώιμου 20ού αιώνα στην Ελλάδα βλ. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2011, 761-762.

22. Παϊσίου, *Ἁγιογραφία καί ἁγιογράφοι Χιονιάδων*, εικ. 26-27.

23. Γ. Σπανός, «Η συντήρηση των τοιχογραφιών στον Άγιο Αθανάσιο Χιονιάδων», *Εκ Χιονιάδων* 13 (2010), εικ. 7-9.

24. Th. Popa, *Mbishkrime të Kishave në Shqipërisë*, Tiranë 1998, 210: επιγραφή των ζωγράφων ως μαθητών της Αθωνιάδος σε εικόνες της εκκλησίας της Θεοτόκου στο Brenjë της Αλβανίας.

25. Γιος του επίσης ζωγράφου Σταύρου Γιούση. Στα έργα του κυριαρχεί το λαϊκότροπο ύφος με επιρροές από τη μεταβυζαντινή εικονογραφική παράδοση, όσον αφορά στα θρησκευτικά θέματα, αλλά και προσπάθεια φυσιοκρατικής απόδοσης των μορφών (με ιδεαλιστική ωραιοποίηση στις εικόνες και πιο ρεαλιστική διάθεση στις προσωπογραφίες). Θ. Μπόλου, «Αυτοφυείς ζωγρά-

ζωγράφισε τον *Χριστό ενώπιον του Πιλάτου* (1,92×2,16 μ.) (Εικ. 6) κατά μίμηση της σύνθεσης του Mihály Munkácsy από το 1881, που έχαιρε ευρύτατης δημοτικότητας τον ύστερο 19ο και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα σε Η.Π.Α. και Ευρώπη, σύνθεση η οποία είχε αναπαραχθεί σε αναρίθμητα τυπώματα[26]. Ο ζωγράφος δεν ξεπερνά τις εμφανείς σχεδιαστικές αδυναμίες στην εκτέλεση ενός έργου χαρακτηριστικού της ακαδημαϊκής ζωγραφικής του Ιστορισμού, που πρέσβευε η Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης.

Στον νότιο τοίχο του κυρίως ναού στον Άγιο Νικόλαο Αγοράς, η *Ομιλία του Αποστόλου Παύλου στην Πνύκα* (Εικ. 7) ακολουθεί το ομόθεμο έργο του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου από τον ναό της Αγίας Ειρήνης Αιόλου στην Αθήνα (1884-1890)[27]. Όπως είναι γνωστό, η δημοτικότητα της εικονογραφίας του Αποστόλου Παύλου τον 19ο αιώνα συνδέεται με τη νοηματοδότησή του ως συνδετικού κρίκου μεταξύ ελληνικής αρχαιότητας και χριστιανισμού, ενώ επιπλέον νομιμοποιούσε ιστορικά την κήρυξη Αυτοκέφαλης Εκκλησίας της Ελλάδος (1833), της οποίας εκλήφθηκε ως ιδρυτής. Η δημιουργία αυτής της σύνθεσης στα Ιωάννινα αποτελεί μια τόσο άμεση παραπομπή στην αθηναϊκή πρωτεύουσα και την έδρα της Αυτοκέφαλης Εκκλησίας, που προκρίνεται ως χρονολογία φιλοτέχνησής της η περίοδος μετά την απελευθέρωση του 1913, ενώ πιθανόν απηχεί το ζήτημα της υπαγωγής της Μητρόπολης Ιωαννίνων μεταξύ Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως και Αυτοκέφαλης Εκκλησίας της Ελλάδος[28], το οποίο έληξε υπέρ της δεύτερης το 1928[29].

φοι από το Χλωμό Πωγωνίου. Θεοδόσης Γιούσης-Ζωγράφος 1878-1964», *Δελτίο Πνευματικής Ενημερώσεως Ηπειρωτικής Εταιρείας* τεύχ. 175 (Απρ. 1991), 174-176: ο Γιούσης μαθήτευσε στον ζωγράφο Γρεμμενόπουλο στην Κωνσταντινούπολη. Μικρός αριθμός έργων του έχουν δημοσιευθεί στο: *Έλληνες ζωγράφοι του Αργυροκάστρου* (επιμ. Π. Μπάρκας), Αργυρόκαστρο 2010, 29-31. Σύμφωνα με το σημείωμα της έκθεσης έργων του στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Ιωαννιτών το 1995, εικόνες του βρίσκονται σε ναούς της Αυλώνας και του Φιέρι της Αλβανίας. Ευχαριστώ θερμότατα τον Φίλιππο Γιοβάννη, που έθεσε στη διάθεσή μου υλικό σχετικά με το έργο ζωγράφων τριών γενεών της οικογένειας Γιούση (Σταύρου, Θεοδοσίου, Κωνσταντίνου).

26. L. Morowitz, “A Passion for Business: Wanamaker’s, Munkácsy, and the Depiction of Christ”, *The Art Bulletin*, Vol. 91, No. 2 (June 2009), 184-206: η δημοτικότητα του μνημειακού πίνακα (4.17×6.36 μ.) ιδιαίτερα στις Η.Π.Α., όπου ήταν επί δεκαετίες σε διαρκείς, περιοδεύουσες εκθέσεις, σχετίζεται με την άνοδο προτεσταντικών κινημάτων κατά του καθολικού Ουλτραμοντανισμού, με αντισημιτικές τάσεις της εποχής, αλλά και τη διασύνδεση της τέχνης με τον καταναλωτικό χαρακτήρα της μαζικής κουλτούρας του 20ού αιώνα.

27. Για τις εικαστικές και ιδεολογικές παραμέτρους της τοιχογραφίας του Χατζηγιαννόπουλου, βλ. Ν. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στον 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2003, 349-381.

28. Για τις εκκλησιαστικές ζυμώσεις και τις σχέσεις Κράτους και Εκκλησίας την περίοδο 1913-1928 βλ. Γ. Κονιδάρη, *Εκκλησιαστική ιστορία της Ελλάδος*, εν Αθήναις 1970, 265-270. Α. Νανάκης, «Ο από Ιωαννίνων Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και πάσης Ελλάδος Σπυρίδων εν μέσω

Στα Ιωάννινα, όπως και ευρύτερα στον ελλαδικό χώρο[30], οι επιρροές της ακαδημαϊκής ζωγραφικής επιβιώνουν μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα και μάλιστα με ένταση στα χρόνια γύρω από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Αθανασίου, ο βόρειος και ο νότιος τοίχος του κυρίως ναού κοσμούνται με ελαιογραφικές συνθέσεις, που καλύπτουν παλαιότερο στρώμα τοιχογραφιών του 1843[3]. Προφορικές μαρτυρίες μνημονεύουν την εκτέλεση των εργασιών περίπου στα 1947[32]. Στο αρχείο της Μητρόπολης Ιωαννίνων φυλάσσεται έγγραφο του 1945, στο οποίο εκφράζονται ευχαριστίες προς δωρητή για την προσφορά οκτώ λιρών Αγγλίας «προς ανακαίνισιν και επιδιόρθωσιν των εικόνων του θόλου… (Παντοκράτορος)»[33], στοιχείο που καταδεικνύει την ανάγκη αποκατάστασης του ζωγραφικού διακόσμου του ναού κατά την εποχή αυτή. Οι δύο πολυπρόσωπες παραστάσεις του νεώτερου αυτού στρώματος που περιβάλλονται από πλαίσια, *Η Απελευθέρωση του Αποστόλου Πέτρου* (Εικ. 8) και *Η Βάπτιση του Χριστού* (Εικ. 9), αναπαράγουν συνθέσεις από δύο δημοφιλείς πηγές θρησκευτικών συνθέσεων του 19ου αιώνα: τις ξυλογραφίες του συνδεδεμένου με τον κύκλο των Ναζαρηνών Γερμανού Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872)[34] και τα σχέδια του Γάλλου Gustave Doré (1832-1883), που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την εικονογράφηση εκδόσεων[35]. Ειδικότερα το θέμα της απελευθέ-

εκκλησιαστικών και πολιτικών διχασμών», στο: *Εκατονταετηρίς Σχολής Βελλάς (1911-2011), Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου 6-9 Οκτωβρίου 2011* (επιμ. Δ. Γιαννούλης και Δ. Λαγού), Ιωάννινα 2013, 85-92.

29. Νόμος «Περί Εκκλησιαστικής Διοικήσεως των εν ταις Νέαις Χώραις της Ελλάδος Μητροπόλεων του Οικουμενικού Πατριαρχείου», *Εφημ. Κυβερνήσεως*, φ. 23, τεύχ. 1/12-7-1928.

30. Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική τέχνη στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη Τέχνη* (επιμ. Χ. Φ. Μαργαρίτης), Αθήνα 2013, 42-43.

31. Μετά από εργασίες που πραγματοποιήθηκαν το 2011 και 2013 από τις συντηρήτριες Α. Ευθυμιάδου, Ε. Σταύρακα, Π. Μήτρου και Α. Βερροίου, αποκαλύφθηκε στον βόρειο και νότιο τοίχο του κυρίως ναού στρώμα τοιχογράφησης με ολόσωμους αγίους εντός ελλειψοειδών πλαισίων που φιλοτεχνήθηκε, βάσει επιγραφής, το 1843 από τον ζωγράφο Πέτρο Γεωργιάδη, πρωτοψάλτη της Μητροπόλεως Ιωαννίνων.

32. Τη μαρτυρία αυτή, που οφείλεται στον Κωνσταντίνο Αχ. Εφαπλωματά, μου μετέφερε ο Κωνσταντίνος Βλάχος, πρόεδρος της Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών, τον οποίο ευχαριστώ θερμά.

33. Έγγραφο Ιεράς Μητροπόλεως Ιωαννίνων με αρ. πρωτ. 132/13-6-1945 προς τον κ. Αθαν. Αθανασιάδη.

34. *Die Bibel in Bildern*, Leipzig 1866, εικ. 175. Για περαιτέρω παραδείγματα μίμησης των ξυλογραφιών του Carolsfeld από Έλληνες ζωγράφους τον 19ο και 20ό αιώνα βλ. Γ. Ρηγόπουλος, *Μελέτες Μεταβυζαντινής και Νεοελληνικής Τέχνης*, Αθήνα 2012, 503-587.

35. *La Sainte Bible* t. 2, Tours 1866, εικ. μεταξύ στηλών 788-789. Συνθέσεις του Doré εμφανίζονται κατ' επανάληψη σε ναούς από τον ύστερο 19ο αιώνα κ.ε., π.χ. στον Άγιο Γεώργιο στα Δαυγάτα Κεφαλλονιάς, βλ. *Κεφαλλονιά, Ένα μεγάλο μουσείο, Εκκλησιαστική τέχνη* (επιμ. Γ.

ρωσης του Πέτρου από τη φυλακή από Άγγελο Κυρίου, που κοσμεί το βόρειο κλίτος του ναού, αποτελεί ένα πολύ σπάνιο θέμα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της ευρύτερης περιοχής και, αν η πληροφορία της φιλοτέχνησης το 1947 είναι ακριβής, τότε πιθανόν φορτίζεται με την ανάμνηση των πρόσφατων για την εποχή γεγονότων της απελευθέρωσης.

Το 1947 είναι για τα Ιωάννινα χρονιά ανασυγκρότησης της Εκκλησίας σε θέματα κατήχησης, όπως καταδεικνύουν συγκαιρινά έγγραφα που φυλάσσονται στο αρχείο της οικείας Μητρόπολης, στα οποία δίνονται οδηγίες προς τους ναούς για τη διαμόρφωση των χώρων και τον χρόνο τέλεσης των κυριακάτικων κατηχητικών σχολείων. Ο συσχετισμός αυτών των δραστηριοτήτων με την πραγματοποίηση νέων αγιογραφήσεων σε ναούς της πόλης ανιχνεύεται στον ναό του Αρχιμανδρειού. Το θωράκιο του υπερώου στη βόρεια πλευρά κοσμείται με παραστάσεις του Χριστολογικού κύκλου, των οποίων η κατάσταση διατήρησης είναι κακή, εξαιτίας της εκτέλεσής τους με χρώματα λινελαίου. Η σωζόμενη επιγραφή μαρτυρεί τον δημιουργό και τη χρονολογία φιλοτέχνησης: Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΓΙΟΥΣΗΣ / ΕΚ ΧΩΡΙΟΥ [ΧΛΩΜ]ΟΥ [ΒΟΡΕΙ]ΟΥ [ΗΠΕΙΡ]ΟΥ 1949. Η εικονιστική ζώνη έχει ύψος 1,04 μ. και συνολικό μήκος 18,91 μ., που αναπτύσσεται αποσπασματικά κατά μήκος του υπερώου. Ο Κωνσταντίνος Γιούσης (1915-2004), γιος του προαναφερθέντος Θεοδοσίου, δημιούργησε μία σειρά δεκαπέντε παραστάσεων, μιμούμενος διάφορα εικαστικά πρότυπα με κοινό γνώρισμα τη φυσιοκρατική απόδοση σε ακαδημαϊκό ύφος. Τα έργα αυτά αποτελούν πρώιμες δημιουργίες του ζωγράφου, ο οποίος από το 1955 σταδιοδρόμησε στις Η.Π.Α., υιοθετώντας ένα αυστηρό νεοβυζαντινό ύφος, που προφανώς ανταποκρινόταν στα αιτήματα των ελληνικών ορθόδοξων κοινοτήτων στις Η.Π.Α.[36].

Ο Γιούσης αναπαράγει τον περιώνυμο *Μυστικό Δείπνο* του Leonardo da Vinci, τις συνθέσεις *Ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα*, *Η είσοδος του Χριστού εις τα Ιεροσόλυμα*, *Το φίλημα του Ιούδα* (Εικ. 10β), *Η σταύρωση του Χριστού* του Gustave Doré[37], την ελαιογραφία *Ο Χριστός ενώπιον του Πόντιου Πιλάτου* του Mihály Munkácsy, τις ξυλογραφίες *Η προσευχή του Τελώνου και του Φαρισαίου*

Μοσχόπουλος), Αργοστόλι 1989, εικ. 191-196, στον ναό της Παναγίας στην Εγκλουβή Λευκάδας, βλ. *Χριστιανική Ζωγραφική. Η μεταβυζαντινή και επτανησιακή τέχνη στις εκκλησίες και τα μοναστήρια της Λευκάδας (15ος-20ός αι.)* (επιμ. Χρ. Σολδάτος), Αθήνα 1999, εικ. 425ε.

36. Σχετικά με τα πολυάριθμα έργα του Κ. Γιούση στις Η.Π.Α. βλ. Κ. Μπαρούτας, *Οι ναοί των Ελλήνων μεταναστών*, Αθήνα 2006.

37. *La Sainte Bible* t. 2, Tours 1866, εικ. μεταξύ των στηλών 364-365, 556-557, 604-605, 668-669. Αντίστοιχα, στην ελληνική έκδοση: Τ. Ευαγγελίδης, *Μεγάλη Ιερά Ιστορία*, εκδ. Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα [1896-1898], φύλλα 76, 98, 106, 114. Ευχαριστώ τον ιστορικό της τέχνης Δημήτρη Παυλόπουλο για την πληροφορία της κυκλοφορίας των έργων του Doré σε ελληνική έκδοση.

(Εικ. 11), *Ο Χριστός εκβάλλει τους εμπορευόμενους του Ναού* και *Ο Χριστός ανασταίνει τον Λάζαρο* του Julius Schnorr von Carolsfeld[38]. Στην τελευταία σύνθεση ο ζωγράφος δανείζεται στοιχεία και από ομόθεμη απεικόνιση σε αμερικανική έκδοση Ωρολογίου του ύστερου 19ου αιώνα[39]. Η *Προσευχή του Χριστού* (Εικ. 10α) αντιγράφει την πολύ γνωστή σύνθεση του Heinrich Hofmann (1824-1911) από το 1890[40], ενώ η παράσταση *Ο Χριστός ευλογεί τα παιδία* ακολουθεί σχέδιο του Hofmann που είχε κυκλοφορήσει σε γερμανικό Ωρολόγιο του 1886[41]. Η παράσταση *Ο Χριστός θεραπεύει τον τυφλό* (Εικ. 12) μεταφέρει εικονογράφηση από αμερικανική έκδοση του 1925[42] και τέλος *Η επιστροφή του ασώτου* είναι μεταφορά σύνθεσης του Άγγλου Harold Copping από τον πρώιμο 20ό αιώνα[43].

Το 1949, λίγα μόλις χρόνια μετά τη λήξη του πολέμου, κι ενώ μαίνονταν οι εμφύλιες συγκρούσεις στην κοντινή περιοχή του Γράμμου, η ανασυγκρότηση των κατηχητικών συμβαδίζει με την επέκταση ή ανανέωση της αγιογράφησης των ναών της πόλης με εικονογραφικά πρότυπα σε ύφος που εκλαμβανόταν ως νεωτερικό και ελκυστικό για το εκκλησίασμα. Η διαπίστωση της άντλησης παραστάσεων από εκδόσεις του ύστερου 19ου και πρώιμου 20ού αιώνα περιγράφει την επικράτηση μιας πάνδημης ιδεαλιστικής αισθητικής στη θρησκευτική απεικόνιση υπό την επίδραση κυρίως προτεσταντικών εντύπων λατρευτικής πρακτικής[44]. Η μαζική κυκλοφορία στην Ευρώπη και κυρίως τις Η.Π.Α. στα τέλη του 19ου αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα εικονογραφημένων βιβλίων εν είδει Ωρολογίων για την άσκηση θρησκευτικής διαπαιδαγώγησης, εδράζεται πρωτίστως σε προτεσταντικές αντιλήψεις, εξαπλώνεται παγκοσμίως και εγκαθιδρύει μια κοινή αισθητική σε παλαιές και νέες (μέσω των ιεραποστολών) χριστιανικές κοινότητες από όλα τα δόγματα. Ιδιαίτερα για τους Ευαγγελιστές των Η.Π.Α., η εικόνα, και δη η τυπωμένη, ταυτίζεται με την αναπαράσταση της αλήθειας και η τυπογραφική δραστηριότητα εκλαμβάνεται ως

38. *Die Bibel in Bildern*, Leipzig 1866, εικ. 200, 180, 202.

39. *Half Hours With the Bible: New Testament, Being a Consecutive Arrangement of the Narrative and Other Portions of the Holy Scriptures*, εκδ. Clifton Publishing Company, New York χ.χ.

40. Thieme/Becker Bd. 17, Leipzig 1999, 261. Σήμερα στην ιδιοκτησία της εκκλησίας Riverside της Νέας Υόρκης.

41. *Gedenke Mein! Ein Weihegeschenk für christliche Familien*, München 1886, εικ. 5.

42. *Standard Bible Story Readers* (επιμ. Lillie A. Faris, εικον. A. Stemler και Bess Bruce Cleaveland) τόμ. 2, εκδ. The Standard Publishing Company, χ.τ. 1925.

43. Γνωστός κυρίως για τις εικονογραφήσεις θρησκευτικών εκδόσεων, το έργο του επικεντρώνεται από νωρίς στο νεανικό κοινό: *Scripture pictures for little people (New Testament)*, London 1910· *Pictures & stories of Bible children*, London 1910.

44. Για την εκδοτική και εκπαιδευτική δράση της Ευαγγελιστών στην Ελλάδα βλ. Β. Βασιλούδη, *"Εφημερίς των Παίδων" (1868-1893). Περιοδικός Τύπος και προτεσταντικά πρότυπα για την παιδική ηλικία*, Αθήνα 2013, και ιδιαίτερα σ. 53-70.

κυρίαρχο μέσο παγκόσμιας εξάπλωσης του Ευαγγελίου[45], ενώ η μαζική αναπαραγωγή, αντί να αποδυναμώνει, ενισχύει τη δύναμη της εικόνας ως μέσου λατρείας[46]. Το γεγονός ότι απευθύνονται κυρίως σε νεανικό κοινό με διδακτικό σκοπό, οδηγεί σε φυσιοκρατικές, εξιδανικευμένες, αφηγηματικές δημιουργίες με έμφαση στην παραπληρωματική ιστορική ακρίβεια (π.χ. τις ενδυμασίες), και την επικράτηση ενός γλυκερού ύφους που απεκδύεται την ένταση, την οδύνη ή και τη βιαιότητα, με τις οποίες συνδέονται, όχι σπάνια, οι διηγήσεις της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης.

45. D. Morgan, "Protestant visual practice and American mass culture" στο *Practicing religion in the age of the media. Explorations in media, religion, and culture* (επιμ. St. Hoover & Clark, L. Schofield), New York 2002, 37 κ.ε.

46. D. Morgan, *Protestants and Pictures: Religion Visual Culture, and the Age of American Mass Production*, New York 1999. Αναφορικά με τη σχέση Ευαγγελιστών, κυκλοφορίας εικονογραφημένων θρησκευτικών εκδόσεων και μαζικής κουλτούρας από τον πρώιμο 19ο αιώνα, καθώς και τη χρήση της εικονογραφίας στα κατηχητικά σχολεία βλ. P. J. Wosh, *Spreading the 1Word: The Bible Business in Nineteenth-Century America*, Ithaca 1994 και D. P. Nord, *Faith in Reading: Religious Publishing and the Birth of Mass Media in America*, New York 2004.



Εικ. 1: Έργο Θεοδοσίου, *Αποκαθήλωση*, 1842, ναός Κοίμησης της Θεοτόκου (Περίβλεπτος), Ιωάννινα.



Εικ. 2: Charles Le Brun (σχέδιο), Benoît Audran I (χάραξη), *Αποκαθήλωση*, α΄ τέταρτο 18^{ου} αιώνα.



Εικ. 3: Αλέξανδρος Δαμίρης, *Γέννηση του Χριστού*, 1872, ναός Αγίας Αικατερίνης, Ιωάννινα.



Εικ. 4: Αλέξανδρος Δαμίρης, *Αποκαθήλωση*, 1872, ναός Αγίας Αικατερίνης, Ιωάννινα.



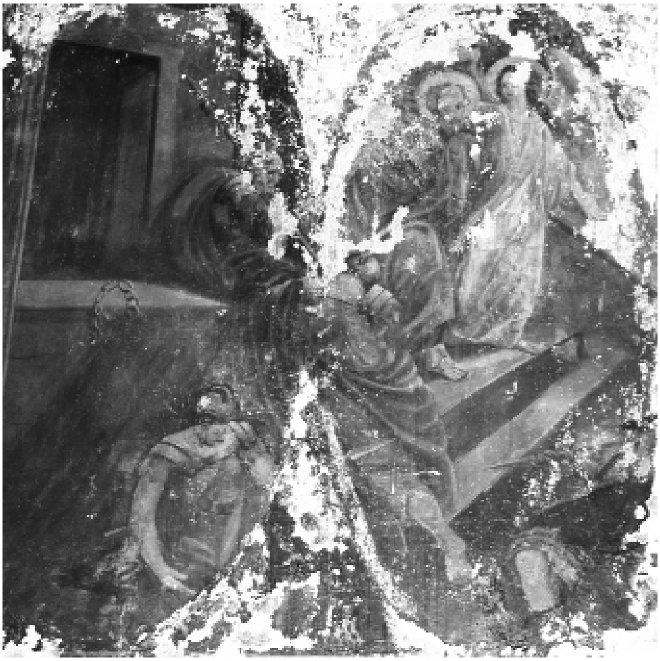
Εικ. 5: Θωμάς και Χριστόδουλος Μαρινάδες, *Μεταμόρφωση του Χριστού*, 1887, ναός Αγίας Μαρίνας, Ιωάννινα.



Εικ. 6: Θεοδόσιος Γιούσης, *Ο Χριστός ενώπιον του Πιλάτου*, 1913, Περίβλεπτος, Ιωάννινα.



Εικ. 7: Αγνώστου, *Ομιλία του Αποστόλου Παύλου στην Πνύκα*,
ναός Αγίου Νικολάου Αγοράς, Ιωάννινα.



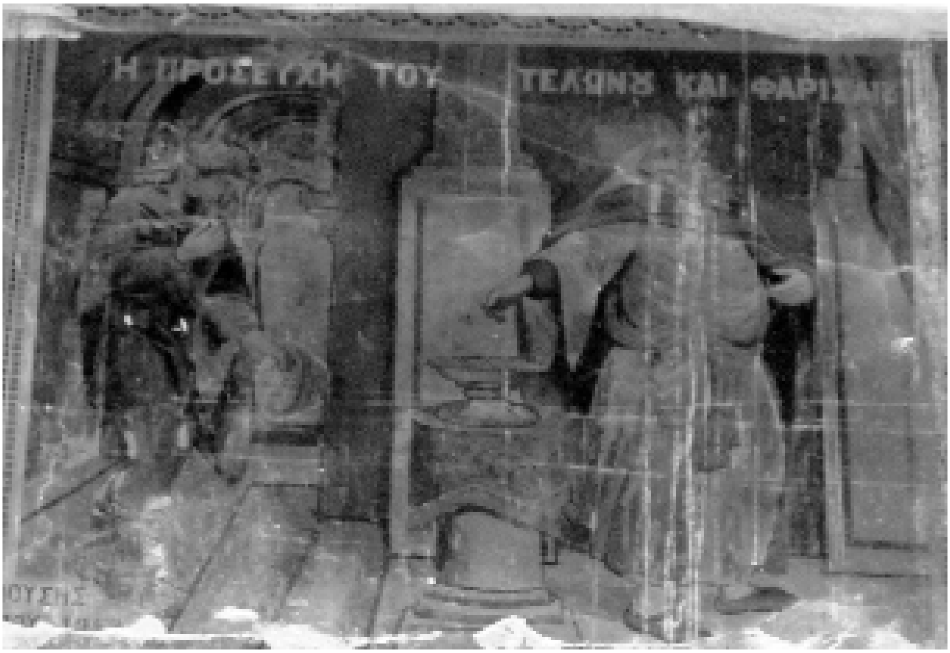
Εικ. 8: Αγνώστου, *Η Απελευθέρωση του Αποστόλου Πέτρου*, ναός Αγίου Αθανασίου, Ιωάννινα.



Εικ. 9: Αγνώστου, *Η Βάπτιση του Χριστού*, ναός Αγίου Αθανασίου, Ιωάννινα.



Εικ. 10α-β: Κωνσταντίνος Γιούσης, *Η προσευχή του Χριστού* και *Το φίλημα του Ιούδα*, 1949, Αρχιμανδρειό, Ιωάννινα.



Εικ. 11: Κωνσταντίνος Γιούσης, *Η προσευχή του Τελώνου και του Φαρισαίου*, 1949, Αρχιμανδρειό, Ιωάννινα.



Εικ. 12: Κωνσταντίνος Γιούσης, *Ο Χριστός θεραπεύει τον τυφλό*, 1949, Αρχιμανδρειό, Ιωάννινα.

Θωμάς Ζήκος

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ ΤΕΙΧΙΟ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ

Ο ιερός ναός του Αγίου Αθανασίου βρίσκεται λίγο έξω από το χωριό Τειχιό του νομού Καστοριάς, μερικά χιλιόμετρα βορειοανατολικά από την πόλη της Καστοριάς, στον δρόμο για το Βίτσι[1] (Εικ. 1). Η ύπαρξη αυτού του ναού παρέμενε άγνωστη μέχρι πριν από λίγα χρόνια, αφού δεν αναφέρεται από παλαιότερους ερευνητές. Ο ναός φαίνεται ότι είναι άγνωστος στον καστοριανό Παντελή Τσαμίση, ο οποίος μιλώντας για το χωριό Τειχιό περιγράφει μόνο τον ενοριακό ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου[2]. Άγνωστος παραμένει και στον καστοριανό ερευνητή Χρυσό Καραγκούνη, ο οποίος έζησε περίπου την ίδια περίοδο με τον Τσαμίση. Η μοναδική αναφορά για την ύπαρξη του ναού –καθώς και την ιστόρησή του –γίνεται το 1977 από τον καθηγητή Νίκο Μουτσόπουλο στο βιβλίο του: *Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής. Λεύκωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, όπου δημοσιεύεται απόγραφο της επιγραφής ιστόρησης[3].

Πρόκειται για ένα μονόχωρο ναό μικρών διαστάσεων, ο οποίος βρίσκεται αριστερά από το δρόμο, από το χωριό Τειχιό προς την κορυφή του όρους Βίτσι. Στη δυτική πλευρά του ναού υπάρχει προστώο (χαγιάτι), το οποίο επεκτείνεται και στη νότια. Η μοναδική είσοδος εντοπίζεται στη δυτική πλευρά, ενώ στη νότια πλευρά υπάρχουν δυο μικρά ανοίγματα, από τα οποία φωτίζεται το εσωτερικό. Το δάπεδο του ναού βρίσκεται χαμηλότερα από το έδαφος. Στην ανατολική πλευρά έχει εξέχουσα ημιεξαγωνική κόγχη. Ο ναός εξωτερικά είναι πολύ απλός και είναι ασβεστωμένος.

Στο δυτικό τοίχο του ναού, πάνω από την είσοδο, βρίσκεται η επιγραφή της ιστόρησης. Σύμφωνα με την επιγραφή, ο ναός διακοσμήθηκε την έκτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα. Τα γράμματα είναι μαύρα σε υποκίτρινο βάθος (Εικ. 2). Το κείμενο της επιγραφής σε πέντε σειρές είναι το ακόλουθο:

†ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ Κ(Α)ΣΤ(ΟΡΙΑΣ)/ΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟC ΟΥΤΟC ΚΑΙ ΙΕΡΟC ΝΑΟC ΕΠΟΝΟ/ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ

---

1. Ευχαριστώ πολύ τον εφημέριο του χωριού Τειχιό πατέρα Θωμά, για τη βοήθεια που μου παρέσχε.

ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΤΗC ΧΩΡΑC ΚΑΛΟΥΜΕΝΗC Λήκα/ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗC ΚΑΙ ΕΞΟΔΩΝ Κ(ΑΙ) [ΙΛΚΟΥ ΕΦΥΜΕΡΕΥ(ΟΝΤ)ΟC ΔΕ ΠΛ ΕΚ σιστένο/ κ(αι) επιτροπεύοντος Κ(υρίου) ρίστο/ κ(αι) πάντον (sic) τον (sic) χρυστιανών. ιστορήθη δε διά χειρός Ιω: Ζι καστορίας/1858 Μαΐου 15.

Η επιγραφή διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση. Εντοπίζονται ορισμένα ορθογραφικά λάθη, όπως στη λέξη *πάντον* αντί της ορθής *πάντων*, καθώς και στη λέξη *χρυστιανών* αντί της ορθής *χριστιανών*.

Στην επιγραφή της ιστόρησης γίνεται λόγος μόνο για τη διακόσμηση του ναού. Η ανοικοδόμηση πιθανότατα έγινε λίγο νωρίτερα ή ίσως και την ίδια χρονολογία με την ιστόρηση. Στην επιγραφή αναφέρεται ο μητροπολίτης Νικηφόρος, ο οποίος παρέμεινε στον επισκοπικό θρόνο της Καστοριάς για τριάντα τρία χρόνια, από το 1841 μέχρι το 1874[4]. Ο μητροπολίτης Νικηφόρος, σύμφωνα με τον Αναστάσιο Πηχεώνα, ήταν Μέγας Αρχιδιάκονος του Οικουμενικού Θρόνου επί πατριάρχου Γρηγορίου Ε΄. Περιγράφεται ως ιεράρχης με μεγάλη φιλοπατρία και εξαίρεται η διοικητική πείρα του και η ποιμαντική του ικανότητα[5]. Την περίοδο του μητροπολίτου Νικηφόρου, σύμφωνα με τον Αναστάσιο Πηχεώνα, ανοικοδομούνται πολλοί ναοί στην πόλη της Καστοριάς, αλλά και στην ευρύτερη περιοχή, «*ἔγινεν ἡ ἀνοικοδόμησις τοῦ Μητροπολιτικοῦ ναοῦ κατά τό 1852 καί ἄλλων ἐνοριακῶν, ὡς τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ, τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς τῆς συνοικίας Οἰκονόμου, τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Καρύδη, τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος Βαρλαάμ καί ἄλλων ἐν τῇ πόλει καί εἰς τά χωρία*»[6]. Σύμφωνα δε με τη μαρτυρία του Παντελή Τσαμίση, αυτή την περίοδο η ανοικοδόμηση και η διακόσμηση ναών –ιδιαίτερα σε σλαβόφωνες περιοχές– οφείλεται στο ενδιαφέρον του Ιωάννη Παπαμαντζάρη, ο οποίος εκτελεί χρέη έμμισθου βοηθού και γραμματέα του μητροπολίτη Νικηφόρου[7].

Αυτή την εποχή στην πόλη της Καστοριάς ανοικοδομούνται αρκετοί ναοί, το 1840 κτίζεται ο ναός του Αγίου Λουκά στο Απόζαρι, ένα χρόνο μετά (1841) ο ναός του Αγίου Θωμά της συνοικίας Μουζεβίκη[8], το 1844 ο ναός του Αγίου

---

2. Π. Τσαμίσης, *Ἡ Καστορία καί τά μνημεῖα της*, Ἀθῆναι 1949, 168 (στο εξής: Τσαμίσης, *Ἡ Καστορία καί τά μνημεῖα της*).

3. Ν. Μουτσόπουλος, *Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής. Λεύκωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977, 269, αρ. επιγρ. 673.

4. Τσαμίσης, *Ἡ Καστορία καί τά μνημεῖα της*, 68 και Β. Ατέσης, «Επισκοπικοί κατάλογοι της Εκκλησίας της Ελλάδος», *Εκκλησιαστικός Φάρος*, 56 (1974), 453.

5. Κ. Βακαλόπουλος, *Ο Βόρειος Ελληνισμός κατά την πρώιμη φάση του Μακεδονικού Αγώνα (1878-1894), Απομνημονεύματα Αναστασίου Πηχεώνα*, Θεσσαλονίκη 1983, 385-386 (στο εξής: Βακαλόπουλος, *Ο Βόρειος Ελληνισμός*).

6. Βακαλόπουλος, *Ο Βόρειος Ελληνισμός*, 386.

7. Τσαμίσης, *Ἡ Καστορία καί τά μνημεῖα της*, 48.

8. Ο ναός αυτός διετέλεσε μητροπολιτικός ναός της Καστοριάς από το 1840 μέχρι το 1851.

Αθανασίου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων, το 1846 ο ναός της Αγίας Παρασκευής της συνοικίας Οικονόμου, το 1851/1852 ο μητροπολιτικός ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου.

Στην επιγραφή της ιστόρησης αναφέρεται το όνομα *Ίλκο*. Πρόκειται για το σλάβικο ανδρικό όνομα Илко, υποκοριστικό του Стоилко ή Божинко[9]. Η ιδιαίτερη αναφορά στο πρόσωπο αυτό πιθανότατα σημαίνει τον εξέχοντα ρόλο του στην τοπική κοινότητα. Ο εντοπισμός αυτού του σλαβικού ονόματος αποτελεί ένδειξη για ύπαρξη σλαβόφωνου πληθυσμού στην περιοχή. Στη συνέχεια αναγράφεται το όνομα του εφημερίου και ο τόπος καταγωγής του. Σχετικά με τη συντομογραφία ΠΛ μπορούμε να υποθέσουμε ότι παραπέμπει στο όνομα Παύλος ή Παντελεήμων, με πιθανότερη την πρώτη εκδοχή. Τέλος, στην πέμπτη σειρά της επιγραφής τοποθετούνται τα ονόματα του επιτρόπου και του ζωγράφου, και από κάτω σημειώνεται η χρονολογία της ολοκλήρωσης της αγιογράφησης.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού εκτείνεται στους τρεις τοίχους του ναού, στον βόρειο, στον δυτικό και στον νότιο, όπου παρουσιάζονται ολόσωμοι άγιοι και αγίες. Στον ανατολικό τοίχο παρουσιάζεται μόνο η παράσταση της Πλατυτέρας στην κόγχη του ιερού βήματος και του Χριστού στην κόγχη της πρόθεσης.

Πάνω από την επιγραφή της ιστόρησης, στον δυτικό τοίχο τοποθετείται η παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο αρχάγγελος εικονίζεται μέχρι τη μέση να φορά πανοπλία. Στο δεξί χέρι κρατεί ρομφαία και στο αριστερό ανοικτό ειλητό. Δεξιά και αριστερά από το κεφάλι το όνομά του: ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΜΙΧΑΗΛ. Ακολουθεί προς τα δεξιά η παράσταση των στρατιωτικών αγίων Δημητρίου και Γεωργίου (Εικ. 3). Οι δύο άγιοι παρουσιάζονται έφιπποι σε στάση κίνησης. Ο άγιος Δημήτριος φονεύει με δόρυ τον Σκυλογιάννη[10] και ο άγιος Γεώργιος τον δράκο. Στο βάθος εικονίζονται λόφοι. Οι επιγραφές: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ/Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η παράσταση των δύο αγίων συναντάται αυτή την εποχή στο ίδιο σημείο του ναού στον ναό του Αγίου Αθανασίου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά (1844)[11].

Στον νότιο τοίχο εικονίζονται από τα δυτικά προς τα ανατολικά τρεις άγιες, η αγία Παρασκευή, η αγία Αναστασία και η αγία Κυριακή. Οι δύο πρώτες άγιες εικονίζονται ολόσωμες, ενώ η αγία Κυριακή παριστάνεται μέχρι τα γόνατα, γεγονός που οφείλεται στον χώρο που τοποθετείται, δηλαδή κάτω από το

---

9. Йордан Заимов, *Български Именник*, София 1994, 112.

10. Για τον εικονογραφικό τύπο του έφιππου αγίου Δημητρίου βλ. Ν. Θεοτοκά, «Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Δημητρίου στρατιωτικού και εφίππου και οι σχετικές παραστάσεις των θαυμάτων», *Πεπραγμένα Θ΄ Βυζαντινολογικού Συνεδρίου,* Α΄, Αθήνα 1955, 477-488.

11. Θ. Ζήκος, «Οι τοιχογραφίες του ιερού ναού του Αγίου Αθανασίου της ενορίας των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς», εφημ. *Καστοριανός Πολίτης*, αρ. φύλ.78, 8 Αυγούστου 2003, 8 (στο εξής: Ζήκος, Ο ναός του Αγίου Αθανασίου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων).

παράθυρο (Εικ. 4). Η αγία Παρασκευή χαίρει ιδιαίτερης τιμής στη Μακεδονία. Στην πόλη αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της Καστοριάς υπάρχουν αρκετοί ναοί αφιερωμένοι στην αγία[12]. Ακολουθούν από την είσοδο προς το τέμπλο ένας όσιος, ο όσιος Ναούμ, ο άγιος Νέστωρ, ο άγιος Μηνάς και στη συνέχεια τρεις ιεράρχες: ο άγιος Αχίλλειος, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ο άγιος Βασίλειος (Εικ. 5). Στη μορφή του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου παρατηρούμε ότι το κεφάλι του έχει επιζωγραφηθεί, προφανώς διότι είχε υποστεί ζημιές από την υγρασία.

Στον βόρειο τοίχο τοποθετούνται, από την είσοδο του ναού προς το τέμπλο, ο άγιος Ονούφριος, ο άγιος Ευθύμιος, ο άγιος Αντώνιος, ο άγιος Στυλιανός, κρατώντας βρέφος στο δεξί[13], ο άγιος Χαράλαμπος, ο άγιος Τρύφων, κρατώντας δρεπάνι, και ο άγιος Παντελεήμων και ακολουθούν τρεις ιεράρχες: ο άγιος Ιάκωβος, ο άγιος Σπυρίδων και ο άγιος Νικόλαος (Εικ. 6).

Πάνω από τη ζώνη των τοιχογραφιών υπάρχει διακοσμητική ταινία, η οποία διατρέχει ολόκληρο τον βόρειο, τον δυτικό και τον νότιο τοίχο του ναού. Πρόκειται για γαλάζιο φυτικό πλοχμό από ελισσόμενα φύλλα άκανθας.

Η ιστόρηση συνεχίζεται και στην κόγχη του ιερού βήματος, όπου εικονίζεται η Θεοτόκος Πλατυτέρα των Ουρανών στον τύπο της Βλαχερνίτισσας με τον μικρό Ιησού σε εγκόλπιο στο στήθος, ανάμεσα σε δύο μικρές κεφαλές αγγέλων (Εικ. 7). Στην παράσταση παρατηρούμε ότι το πρόσωπο της Θεοτόκου έχει υποστεί φθορές. Στην κόγχη της πρόθεσης, τέλος, τοποθετείται η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης (Εικ. 8).

Στον ίδιο ζωγράφο, τέλος, θα πρέπει να αποδώσουμε τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, την εικόνα της Παναγίας και του Χριστού, καθώς και τη συρόμενη εικόνα της Ωραίας Πύλης, στην οποία εικονίζεται ο Χριστός στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα. Στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος κρέμεται μια φορητή εικόνα ιεράρχη, η οποία έχει υποστεί αρκετές φθορές. Πρόκειται πιθανότατα για την εικόνα του αγίου Αθανασίου, η οποία επίσης θα πρέπει να αποδοθεί στον Ιωάννη.

Στην ιστόρηση του ναού φαίνεται να προβάλλονται ιδιαίτερα τοπικοί άγιοι, όπως ο άγιος Αχίλλειος, ο άγιος Ναούμ, καθώς και η αγία Παρασκευή. Ο

---

12. Ιδιαίτερα τον 19ο αιώνα αφιερώνεται προς τιμήν της ναός στο χωριόΠοριά (1835) και στη συνέχεια ακολουθούν ο ναός της Αγίας Παρασκευής Οικονόμου (1846), ο ναός της Αγίας Παρασκευής Βασιλειάδας (Κότορι) (1852) και ο ναός της Αγίας Παρασκευής Δραγωτά (1899).

13. Οι τρεις όσιοι κρατούν ανοικτά ειλητά. Στο ειλητό του οσίου Ονούφριου διαβάζουμε: *ΜΗ ΚΟΡΟΣ/ ΕΝΤΕ/ΡΩΝ ΧΥ(Χριστού) ΧΩΡΙΣΗ Μή βόρβορος σε/ τῶν παθῶν*, στο ειλητό του αγίου Ευθυμίου: *ΑΔΕΛ/ΦΟΙ ΤΑ/ ΟΠΛΑ ΤΟΥ/ ΜΟΝΑ/ΧΟΥ εἰσίν ἡ με(λέτη)* και στο ειλητό του αγίου Αντωνίου: *ΜΗ/ΑΠΑΤΩ/ ΜΟΝΑΧΕ ΧΟΡ/ΤΑΣΙα/ κοιλίας*. Διονύσιος εκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Πετρούπολη 1909, 165, 162.

άγιος Αχίλλειος τιμάται ιδιαίτερα στην περιοχή της Αχρίδας, των Πρεσπών και της Καστοριάς. Στην Καστοριά απεικόνισή του απαντάται σε αρκετούς ναούς, στους Αγίους Αναργύρους[14], στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως, στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη[15] και στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας[16]. Παράστασή του τοποθετείται επίσης στο καθολικό της μονής του Αγίου Αθανασίου Ζηκόβιστας, το 1785[17]. Τον 19ο αιώνα εντοπίζεται απεικόνιση του αγίου στον ναό της Αγίας Παρασκευής στο χωριόΠοριά, ο οποίος ιστορήθηκε το 1835[18]. Ένας άλλος ιεράρχης αγαπητός στην περιοχή της Καστοριάς είναι ο άγιος Ναούμ Αχρίδας. Στην πόλη της Καστοριάς παράστασή του εντοπίζεται στον ναό του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της συνοικίας Σερβιώτη[19], στον ναό της Αγίας Παρασκευής στην Ποριά (1842)[20] και στον ναό του Αγίου Αθανασίου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων (1844)[21]. Επίσης η αγία Παρασκευή χαίρει ιδιαίτερης τιμής στη Μακεδονία αλλά και ιδιαίτερα στην περιοχή της Καστοριάς. Στην πόλη αλλά και στην ευρύτερη περιοχή τον 19ο αιώνα αφιερώνονται αρκετοί ναοί στην αγία: ο ναός της Αγίας Παρασκευής στη συνοικία Οικονόμου το 1846, ο ναός της Αγίας Παρασκευής Βασιλειάδας (στην περιοχή Κότορι, βορειοανατολικά της Καστοριάς) το 1852 και ο ναός της Αγίας Παρασκευής στη συνοικία Δραγωτά το 1899.

Σύμφωνα με την επιγραφή της ιστόρησης, δημιουργός των τοιχογραφιών αναφέρεται ο Ιωάννης, ο οποίος κατάγεται από την πόλη της Καστοριάς. Λίγα χρόνια πριν το κτίσιμο του ναού του Αγίου Αθανασίου, το 1847, ιστορήθηκε ο ναός της Υπεραγίας Θεοτόκου στο χωριό Τοιχιό. Στην επιγραφή της ιστόρησης, την οποία καταγράφει ο Παντελής Τσαμίσης, αναφέρονται ως δημιουργοί ο Χιονιαδίτης ζωγράφος Νικόλαος Γεωργίου και ο συνεργάτης του Ιωάννης Ζήκος

14. Cvetan Grozdanov, *Les portraits de Saints de Macédoine du IX au XVIII s.*, Skoplje, 1983, 42.

15. Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 130α και 145α αντίστοιχα.

16. Γ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 21 (1981), 52.

17. Αν. Δάρδας, *Τα μοναστήρια της μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης*, Θεσσαλονίκη 1993, 319. Μ. Παϊσίδου, «Το καθολικό της μονής του Αγίου Αθανασίου Ζηκόβιστας», στο: *Ορεστίδος ιστορία, Από την κλασική αρχαιότητα ως τον 20ό αι. (Συνέδριο τοπικής ιστορίας στο Άργος Ορεστικό, 9-10 Σεπτεμβρίου 2000)*, 57, Εικ. 52.

18. Ο ναός ιστορήθηκε από τον Καστοριανό Αργύρη Μιχάλη ή Μιχαήλ. Μ. Παϊσίδου, Οι τοιχογραφίες του ιερού ναού Αγίας Παρασκευής Ποριάς νομού Καστοριάς, Από τη Μεταβυζαντινή τέχνη στη Σύγχρονη, 18ος-20ός αι., 229, Εικ. 17 (στο εξής: Παϊσίδου, Οι τοιχογραφίες του ιερού ναού Αγίας Παρασκευής Ποριάς.

19. Ι. Σίσιου (κείμενα), Δ. Δόϊκος, (εποπτεία), Δ. Τσουρτσούλας (φωτογραφίες), *Καστοριανά Μνημεία, Καταγραφή των Βυζαντινών, Μεταβυζαντινών και Νεωτέρων Εκκλησιαστικών και Λαϊκών Μνημείων της Καστοριάς*, Αθήνα 1995, 156, πίν. 313.

20. Παϊσίδου, Οι τοιχογραφίες του ιερού ναού Αγίας Παρασκευής Ποριάς, 229, πίν. 13.

21. Ζήκος, Ο ναός του Αγίου Αθανασίου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων, 5.

από την Καστοριά. Δυστυχώς οι τοιχογραφίες του ναού, οι οποίες θα μας επέτρεπαν μια σύγκριση με το εξεταζόμενο μνημείο, σήμερα δε σώζονται. Το κοινό όνομα των δύο ζωγράφων, ο τόπος καταγωγής τους, καθώς και η συντομογραφία *Ζι*, μας οδηγούν –κατά πάσα πιθανότητα– στην ταύτιση των δύο ζωγράφων.

Στον ναό της Παναγίας Ελεούσας στην πόλη της Καστοριάς εντοπίζεται μια φορητή εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου, η οποία χρονολογείται το 1864 και φέρει την υπογραφή του Ιωάννη ζωγράφου (Εικ. 9). Ανάμεσα στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου και στη φορητή εικόνα της Παναγίας Ελεούσας παρατηρούμε ομοιότητες στον γραφικό χαρακτήρα των επιγραφών, καθώς και τεχνοτροπικές αντιστοιχίσεις στη χρωματική κλίμακα. Ένα επιπλέον κοινό σημείο είναι ότι παρατηρείται ο ίδιος φραστικός τύπος, καθώς και ο γραφικός χαρακτήρας *δε δια χειρός Ιω* στην επιγραφή της φορητής εικόνας και στην επιγραφή ιστόρησης του ναού. Με βάση τις ομοιότητες αυτές μπορούμε να αποδώσουμε με μεγάλη βεβαιότητα τη φορητή εικόνα της Παναγίας Ελεούσας στον Ιωάννη Ζήκο. Στον Ιωάννη Ζήκο θα πρέπει να αποδώσουμε και την τοιχογραφία της Άκρας Ταπείνωσης στην κόγχη της πρόθεσης, η οποία φέρει τη χρονολογία 1866.

Σε παλαιότερο άρθρο μας αποδώσαμε στον ίδιο ζωγράφο τις τοιχογραφίες του ναού της Ζωοδόχου Πηγής της συνοικίας Εβραΐδας Καστοριάς, καθώς και ορισμένες φορητές εικόνες της ίδιας εκκλησίας, όπως την εφέστια εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής. Η εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στον δεσποτικό θρόνο του ναού της Αγίας Παρασκευής της συνοικίας Οικονόμου στην Καστοριά, σύμφωνα με τις τεχνοτροπικές ομοιότητες καθώς και τις ομοιότητες στη χρωματική κλίμακα, μπορεί να αποδοθεί επίσης στον ίδιο καλλιτέχνη.

Η επιτόπια έρευνα εντόπισε επίσης καλλιτεχνικό έργο του Ιωάννη Ζήκου στον ιερό ναό της Αναλήψεως στο χωριό Δισπηλιό. Στον Ιωάννη Ζήκο αποδίδονται πιθανότατα οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, καθώς και οι τοιχογραφίες του ιερού βήματος και της πρόθεσης (Εικ. 10). Στον καλλιτέχνη, τέλος, μπορούν να αποδοθούν οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Αναργύρων της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά.

Ο ζωγράφος Ιωάννης Ζήκος δραστηριοποιείται στην πόλη της Καστοριάς και στην ευρύτερη περιοχή της γύρω στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, από την τέταρτη μέχρι την έκτη δεκαετία. Η αναφορά του ονόματός του μαζί με τον Χιονιαδίτη ζωγράφο Νικόλαο Γεωργίου προφανώς ερμηνεύεται ως μαθητεία του Ιωάννη στον παραπάνω καλλιτέχνη. Ο Κίτσος Μακρής αναφέρει ότι είναι σπάνιες οι περιπτώσεις συνεργασίας Χιοναδίτη ζωγράφου με ομότεχνό του από άλλη περιοχή[22]. Μέχρι τώρα είναι γνωστή η συνεργασία του Χιονιαδίτη Μιχαήλ με τον

22. Κ. Μακρής, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι, 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981, 28.

Δημήτριο Μπουρμπουζιώτη (από το Επταχώρι της Καστοριάς), στην ιστόρηση το 1785 του καθολικού της μονής Αγίου Αθανασίου Ζηκόβιστας, κοντά στο χωριό Άγιος Ηλίας της Καστοριάς. Η συνεργασία του Ιωάννη με τον Χιονιαδίτη Νικόλαο Γεωργίου είναι η δεύτερη γνωστή συνεργασία Χιονιαδίτη με ομότεχνό του στην περιοχή της Καστοριάς. Βέβαια αναπάντητο παραμένει το ερώτημα για ποιο λόγο ένας Χιονιαδίτης δέχεται ως μαθητή και συνεργάτη του κάποιον που δεν κατάγεται από το χωριό του. Υποθετικά μιλώντας, θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι ίσως τους συνδέει κάποιου είδους συγγένεια.

Η έρευνα αυτή την περίοδο έχει εντοπίσει στην Καστοριά αρκετούς αξιόλογους τοπικούς καλλιτέχνες. Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα δραστηριοποιείται στην Καστοριά και στην ευρύτερη περιοχή της ο τοπικός καλλιτέχνης Αργύρης Μιχάλη. Ο ζωγράφος αυτός ιστορεί τον ναό της Αγίας Παρασκευής στο χωριόΠοριά (1835) και λίγο αργότερα τον ναό του Αγίου Αθανασίου στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων στην πόλη της Καστοριάς (1844)[23]. Λίγα χρόνια αργότερα εμφανίζεται ο ζωγράφος Ιωάννης Ζήκος, ο οποίος κατάγεται από την Καστοριά. Θα πρέπει να τονιστεί ότι ο καλλιτέχνης αυτός έζησε σε μια εποχή κατά την οποία παρατηρείται μεγάλη ανοικοδόμηση και διακόσμηση ναών στην πόλη αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της Καστοριάς. Πρόκειται για την περίοδο η οποία είναι γνωστή ως Tanzimat (περίοδος μεταρρυθμίσεων).

Αυτήν ακριβώς την εποχή στον μητροπολιτικό θρόνο της Καστοριάς βρίσκεται επικεφαλής ο δραστήριος και λόγιος μητροπολίτης Νικηφόρος. Λίγα χρόνια πριν την ιστόρηση του Αγίου Αθανασίου στο Τοιχιό το 1856, στην πόλη της Καστοριάς παρατηρείται μεγάλη ανοικοδόμηση ναών. Κατά χρονολογική σειρά, το 1840 κτίστηκε ο ναός του Αγίου Λουκά στο Απόζαρι, το 1841 ο ναός του Αγίου Θωμά της συνοικίας Μουζεβίκη, το 1844 ο ναός του Αγίου Αθανασίου της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων, το 1846 ο ναός της Αγίας Παρασκευής της συνοικίας Οικονόμου και τέλος το 1851 ανοικοδομείται ο μητροπολιτικός ναός της Καστοριάς, αφιερωμένος στην Κοίμηση της Θεοτόκου[24].

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ζει και εργάζεται στην Καστοριά ο ζωγράφος Ιωάννης Ζήκος. Πρόκειται για έναν αξιόλογο, δραστήριο, καθώς και καλλιεργημένο καλλιτέχνη, με μαθητεία κοντά σε έναν επώνυμο Χιονιαδίτη ζωγράφο, τον Νικόλαο Γεωργίου. Το 1856 –όταν οικοδομείται ο ναός του Αγίου Αθανασίου– είναι ήδη ένας γνωστός και έμπειρος ζωγράφος. Ο ζω-

23. Θ. Ζήκος, *Ο ναός της Αγίας Παρασκευής Οικονόμου στην Καστοριά και ο ζωγράφος Αθανάσιος Παναγιώτου* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2003, 291.

24. Ο ναός είναι τρισυπόστατος και τιμάται στην Κοίμηση της Θεοτόκου, στους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη και στον άγιο Νικόλαο. Για το ναό βλ. Ε. Κουτσιαύτης, Ιερός ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου και Επίσκοποι Μητροπόλεως Καστοριάς. 150 χρόνια (1850-2006). Καστοριά 2006.

γράφος φαίνεται να ασκείται τόσο στις φορητές εικόνες όσο και στην εντοίχια ζωγραφική. Τυγχάνει της εμπιστοσύνης του μητροπολίτη Νικηφόρου και για το λόγο αυτό το έργο του εντοπίζεται σε αρκετούς ναούς της πόλης, αλλά και της ευρύτερης περιοχής της Καστοριάς.

Στην παρούσα εργασία μόνο νύξεις μπορέσαμε να κάνουμε για το καλλιτεχνικό έργο του ζωγράφου Ιωάννη Ζήκου, για το οποίο θα χρειαζόταν ειδικότερη και πιο αναλυτική έρευνα στους ναούς της Καστοριάς των μέσων του 19^{ου} αιώνα.



Εικ. 1. Εξωτερική άποψη του ναού.



Εικ. 2. Η επιγραφή της ιστόρησης.



Εικ. 3. Ο άγιος Δημήτριος και ο άγιος Γεώργιος.



Εικ. 4. Η αγία Παρασκευή, η αγία Αναστασία και η αγία Κυριακή.



Εικ. 5. Ο άγιος Αχίλλειος, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ο άγιος Βασίλειος.



Εικ. 6. Ο άγιος Ιάκωβος, ο άγιος Σπυρίδων και ο άγιος Νικόλαος



Εικ. 7. Η Θεοτόκος Πλατυτέρα των Ουρανών.



Εικ. 8. Η Άκρα Ταπείνωση.



Εικ. 9. Κοίμηση της Θεοτόκου. Ιερός ναός Παναγίας Ελεούσας, Καστοριά.



Εικ. 10. Ιερός ναός Αναλήψεως, Δισπηλιό. Ιεράρχες στην κόγχη του ιερού βήματος.

Μαρίζα Τσιάπαλη

Η ΚΟΣΜΙΚΗ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΜΝΗΜΕΙΩΝ

Η ενδυμασία αποτελεί έκφραση του λαϊκού πολιτισμού ενός κοινωνικού συνόλου. Απηχεί τις ιδιαιτερότητες, την αισθητική και τις αναζητήσεις του. Ταυτόχρονα, αντικατοπτρίζει την καθημερινότητα και τις ανάγκες του ατόμου, όπως αυτές καθορίζονται από το οικονομικό υπόβαθρο, τις κλιματολογικές συνθήκες, την κοινωνική του θέση, την ηλικία του. Στη διαδικασία διαμόρφωσης των ενδυματολογικών επιλογών μιας κοινωνίας, κυρίαρχη θέση κατέχουν οι παραδοσιακές καταβολές. Αυτές συνδυάζονται με εγχώρια ή ξένα σύγχρονα στοιχεία και μορφοποιείται το τελικό αποδεκτό αποτέλεσμα.

Την εποχή της τουρκοκρατίας, όσον αφορά στον τύπο των ενδυμάτων, των καλυμμάτων της κεφαλής, των υποδημάτων, των διακοσμητικών μοτίβων, είναι αναμενόμενη η επίδραση από την Ανατολή[1]. Εκτός από τις κοινωνικές συνθήκες που την επέβαλλαν, ευνοούνταν και από τις εμπορικές συναλλαγές με την Κωνσταντινούπολη. Στον χώρο της Δυτικής Μακεδονίας, διαπιστώνονται επιρροές και από τη Δύση, αφού τον 18ο αιώνα άρχισαν οι εμπορικές δραστηριότητες με την Κεντρική Ευρώπη. Σταδιακά, η ενδυμασία διαφοροποιήθηκε από ορεινή σε αστική. Οι ξενιτεμένοι παρήγγελλαν και δώριζαν στους οικείους τους μεταξωτά μαντίλια και ποδιές, κομψά υποδήματα φερμένα από τη Βιέννη και τη Βλαχία, χρυσοκέντητες πόλκες, γούνες και κοντογούνια[2].

Ενδιαφέρον προκαλεί η απεικόνιση των ενδυμάτων της καθημερινής ζωής σε κοσμικά πρόσωπα που συμμετέχουν σε παραστάσεις του ζωγραφικού διακόσμου ναών και αρχοντικών της Ηπείρου και της Δυτικής Μακεδονίας. Οι απει-

---

1. Οι ανθοφόροι κλώνοι με τουλίπες, γαρύφαλλα και τριαντάφυλλα είναι ανατολικά και θυμίζουν διακοσμήσεις του «τσεβρέ», που είναι χαρακτηριστικός τύπος της μουσουλμανικής κεντητικής. Η σαφήνεια του σχεδίου, η αυστηρότητα της σύνθεσης και η τεχνική που μιμείται βελονιές των συρμακέσικων κεντημάτων είναι ελληνικά στοιχεία (Μουσείον Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, *Κεντήματα και Κοσμήματα της ελληνικής φορεσιάς*, Αθήνα 1966, 10-11) (στο εξής: *Κεντήματα και Κοσμήματα της ελληνικής φορεσιάς*).

2. Α. Σταυρίδου, *Η ενδυμασία και η υφαντική στο Βογατσικό*, Θεσσαλονίκη 1997, 13-4 (στο εξής: Σταυρίδου, *Βογατσικό*).

κονίσεις αποτελούν σημαντικές πηγές πληροφόρησης για τις καθιερωμένες ενδυματολογικές επιλογές, αφού τις αποτυπώνουν με αρκετή πιστότητα. Προσωπογραφούν ανθρώπους με τα ενδύματα που ήταν της μόδας στην εποχή των ζωγράφων.

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες απεικονίσεις κοσμικών προσώπων σε ναό είναι αυτή που σώζεται στον νάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων και χρονολογείται το 1542[3]. Ο άγιος Νικόλαος μεσιτεύει και δέεται στον Χριστό για τον Ιωάσαφ τον Φιλανθρωπηνό, τους φοιτητές του και τους δωρητές της μονής[4]. Όλοι φορούν ράσα. Το ράσο εξακολούθησε να φοριέται και τον 19ο αιώνα από τα φτωχότερα κοινωνικά στρώματα[5]. Το κεφάλι καλύπτεται με μανδύλα, σκούφο με μυτερή απόληξη ή τριγωνικό πλατύγυρο καπέλο.

Ποικιλία ενδυμάτων συναντούμε στις απεικονίσεις κτητόρων τόσο σε ναούς, όσο και σε αρχοντικά σε διάφορες περιοχές του ελλαδικού χώρου.

Στο καθολικό της μονής Κορώνας, που βρίσκεται στον ορεινό όγκο των Αγράφων κοντά στη Λίμνη Πλαστήρα, ιστορήθηκε ο κτήτορας Ανδρέας Μπούνος το 1587[6] (Εικ. 1). Φορά αντερί, κάτω από το οποίο διακρίνεται το καμίσιο. Το αντερί ήταν ένας ποδήρης χιτώνας φτιαγμένος από ακριβό ύφασμα και αποτελούσε την επίσημη αντρική ενδυμασία της αστικής τάξης. Φορέθηκε ως τις αρχές του 20ού αιώνα[7]. Από πάνω, ο γούνινος αμάνικος επενδύτης κουμπώνει με πολλά μικρά κουμπιά στο στήθος. Ο επενδύτης ήταν πανωφόρι. Μανικωτός ή αμάνικος, αποτελούνταν από το κεντρικό κομμάτι (μάνα) για το πρόσθιο και οπίσθιο μέρος και από τα πλαϊνά λοξά φύλλα (λαγκιόλια)[8].

Στην παράσταση των κτητόρων της Μονής Σέλτσου στην Άρτα που φιλοτεχνήθηκε το 1697 (Εικ. 2), τα αδέλφια καπετάν Νίκος και καπετάν Αποστό-

---

3. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήναι 1983, 22-23, πιν.18γ.

4. Κορυφαίος είναι ο μέγας οικονόμος και υποψήφιος της Μητρόπολης Ιωαννίνων Μιχαήλ και ακολουθούν ο πρωτασηκρίτης (αρχηγός του αυτοκρατορικού διπλωματικού σώματος) Ιωαννίνων Γεώργιος, ο σακελλάριος Ιωαννίνων Μουρίκης, ο μοναχός Ματθαίος και ο ιερομόναχος Νεόφυτος (Π. Αραβαντινός, *Χρονογραφία τῆς Ἠπείρου τῶν τε ὅμορων ἑλληνικῶν καὶ ἰλλυρικῶν χωρῶν διατρέχουσα κατὰ σειρὰν τὰ ἐν αὐταῖς συμβάντα ἀπὸ τοῦ σωτηρίου ἔτους μέχρι τοῦ 1854 περιέχουσα και τοπογραφικὸν πίνακα πάσης τῆς Ἠπείρου*, Αθήναι 1969, 1, Β′, 221).

5. «*Παραδοσιακές φορεσιές, Επιλογές «Ελευθεροτυπία»*, Αθήνα 2010, 164 (στο εξής: *Παραδοσιακές φορεσιές, Επιλογές «Ελευθεροτυπία»*).

6. Κρατά το ομοίωμα του ναού (Ι. Τσιουρής, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Ιωάννινα 2004, 31, εικ. 52).

7. Μ. Παπαδέλη-Παπαναστασίου, «Παραδοσιακές ενδυμασίες Κοζάνης», *Ελιμειακά*, Ιούνιος 2001, έτος 20, τχ.46, 85 και *Συλλογή Εθνικού Ιστορικού Μουσείου, Ελληνικές Φορεσιές*, Αθήνα 1993, XXX (στο εξής: *Ελληνικές Φορεσιές*).

8. Σταυρίδου, *Βογατσικό*, 23.

λης φορούν πουκαμίσα με φαρδιά μανίκια[9], η οποία καλύπτεται με αμάνικο γιλέκο. Κάτω φορούν μπουντούρι με πολλές πτυχές[10] και φαρδύ ζωνάρι στη μέση. Στους ώμους έχουν ριγμένο έναν επενδύτη από γούνα, που πορπώνεται στο κέντρο του θώρακα. Μικρή διαφοροποίηση παρατηρείται στο κάλυμμα της κεφαλής: ο Αποστόλης φορά καλπάκι που απολήγει σε σκούφο, ο οποίος πέφτει χαλαρά προς τα πίσω, ενώ ο Νίκος τουρμπάνι με όμοιο σκούφο.

Οι δυο μυστακοφόροι κτήτορες είναι ενδεδυμένοι κατά τον συνήθη τύπο φορεσιάς που προέρχεται από το Πωγώνι και το Μέτσοβο[11]. Το μπουντούρι θυμίζει τη βράκα, η οποία έχει νησιώτικη προέλευση, αλλά τη συναντούμε και σε ηπειρωτικές περιοχές, όπως στο Τρίκερι του Πηλίου[12].

Ο Λάζαρος Κρεμεζόπουλος, κτήτορας του ναού του Αγίου Νικολάου στην Εράτυρα (1737), φορά γκρίζο αντερί, το οποίο καλύπτει το κόκκινο σαλβάρι –ένα είδος βράκας– που μόλις προβάλλει στους αστραγάλους του (Εικ. 3). Μια σειρά από λευκά κουμπιά κοσμεί το άνοιγμα στο θώρακα και τα κόκκινα επιμάνικα. Ολόγυρα στη μέση τυλίγεται το φαρδύ ζωνάρι σε μενεξεδί χρώμα με σκουρότερες ρίγες και περασμένο το μαχαίρι. Πάνω από το αντερί φορά τον τζουμπέ, ένα μακρύ χειριδωτό επενδύτη από κόκκινο ύφασμα. Είναι ενισχυμένος με καφετιά γούνα, η οποία κοσμεί περιμετρικά το μπροστινό άνοιγμα, τα μανίκια και τις πλαϊνές σχισμές[13]. Τα παπούτσια μοιάζουν να είναι φτιαγμένα από κίτρινο μεταξωτό ύφασμα. Είναι τα λεγόμενα καλίγια ή καλίκια[14]. Συναντώνται και σε γυναικείες φορεσιές. Την αμφίεση συμπληρώνει το μαύρο καλπάκι που απολήγει σε κόκκινο σκούφο.

Παρόμοιους επενδύτες με γούνινη επένδυση και ανατολίτικα σαρίκια στο κεφάλι φορούν οι αρχιερείς στη σκηνή της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού στον ναό της Κοίμησης στην Εράτυρα (1763) (Εικ. 4).

Στο αρχοντικό Μαλιόγκα στη Σιάτιστα (1844) διακρίνουμε με δυσκολία –λό-

---

9. Πρόκειται για την tunica των Ρωμαίων και το «καμίσιον» των Βυζαντινών. Ο πιο κοινός τύπος είναι αυτός που το πρόσθετο φάρδος ξεκινά κάτω ή δίπλα από το μανίκι. Στα αστικά κέντρα της Μακεδονίας και Θράκης, λόγω τουρκικής επίδρασης, στην πουκαμίσα το πλαϊνό φύλλο αποτελεί συνέχεια του κατωμάνικου (Σταυρίδου, *Βογατσικό*, 19-20). Βλ. επίσης, Α. Χατζημιχάλη, *Η Ελληνική Λαϊκή Φορεσιά*, Μέλισσα, Αθήνα 1977, 1, 23 (στο εξής: Χατζημιχάλη, *Φορεσιά*) και *Ελληνικές Φορεσιές*, XXX.

10. Το μπουντούρι είναι παντελόνι φαρδύ πάνω και στενό από τα γόνατα και κάτω (Α. Σταυρίδου, *Βογατσικό*, 54).

11. *Ελληνικές Φορεσιές*, XXX.

12. Κ. Μακρής, *Πηλιορείτικες φορεσιές*, Αθήνα 1954, 8 (στο εξής: Μακρής, *Πηλιορείτικες φορεσιές*).

13. *Ελληνικές Φορεσιές*, XXX.

14. Στην Αττική ονομάζονται τερλίκια και συνήθως είναι χρυσοκέντητα (Χατζημιχάλη, *Φορεσιά*, 1, 23).

γω της κακής κατάστασης διατήρησης– αντρική μορφή, η οποία πιθανόν ταυτίζεται με τον ιδιοκτήτη του αρχοντικού, Δημήτριο Αργυριάδη. Φορά σαλβάρι πράσινου χρώματος, το οποίο κοσμείται με φολιδωτά και ρομβοειδή γραμμικά σχέδια σε καφετί απόχρωση. Τη μέση του περιτρέχει ζωνάρι, από το οποίο κρέμεται γαλάζιο σπαθί. Ένα δεύτερο όμοιο κρατά στο δεξί του χέρι. Άνω φορά γαλάζια πουκαμίσα και κοντό γιλέκο με φαρδιά μανίκια κόκκινου χρώματος. Το κεφάλι καλύπτει κόκκινο φέσι με γαλάζια φούντα.

Ο άρχοντας Κερατζής απεικονίζεται στο αρχοντικό του στη Σιάτιστα (19ος αιώνας)[15] (Εικ. 5). Φορά γαλάζιο αντερί που κοσμείται με κάθετες ρίγες και σφίγγεται με φαρδύ ζωνάρι σε φωτεινό μπλε χρώμα. Μέσα στο ζωνάρι έχει κρύψει κάποιο μικροαντικείμενο που κρέμεται με σκοινί από τον λαιμό του. Από πάνω φορά ντουλαμά σε βυσσινί χρώμα με μακριά μανίκια, ανοιχτό μπροστά, που φέρει γαλάζιο τελείωμα. Ο ντουλαμάς ήταν μεταξωτός, φοδραρισμένος με βαμβακερή φόδρα. Φοριόταν τις γιορτινές μέρες από τους εύπορους στις αρχές του 19ου αιώνα ως την απελευθέρωση της Μακεδονίας[16].

Στα πόδια φορά υποδήματα από δέρμα με μυτερή απόληξη, ελαφρώς γυρισμένη προς τα πάνω, τις κουντούρες[17]. Το κεφάλι καλύπτεται με καλπάκι.

Απλούστερη παραλλαγή της βασικής ενδυμασίας φέρει ο κτήτορας Στάθης Σταμάτης στον ναό της Κοίμησης στις Μούζιες Λαύκου στο Πήλιο (1819)[18]. Φορά ανοιχτόχρωμο πουκάμισο και σαλβάρι, που καλύπτονται από ένα σκουρόχρωμο αμάνικο επενδύτη, ο οποίος μοιάζει με σιγκούνι. Στο κεφάλι φέρει σαρίκι.

Μέσα από τοιχογραφίες του αρχοντικού Μαλιόγκα στη Σιάτιστα, όπου παριστάνονται παραποτάμια και βουκολικά τοπία ή και ολόκληρες πόλεις, έχουμε τη δυνατότητα να δούμε σε μικρογραφία απλούς ανθρώπους της καθημερινότητας. Έτσι, στην απεικόνιση της Φραγκφούρτης[19], οι έφιπποι και πεζοί στρατιώτες φορούν κόκκινα πουκάμισα και σαλβάρια, μαύρες μπότες και κόκκινους ή μαύρους σκούφους ή μαύρα δίκοχα καπέλα. Οι κωπηλάτες φορούν ανάλογη φορεσιά σε κίτρινο ή κόκκινο χρώμα και κόκκινο σκούφο στο κεφάλι.

Σε ένα φανταστικό παραποτάμιο τοπίο οι βοσκοί και οι ξυλοκόποι φορούν

---

15. Ν. Μουτσόπουλος, *Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική της Μακεδονίας 15ος-19ος αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1993, 78.

16. Σταυρίδου, *Βογατσικό*, 52-3.

17. *Ό.π.*, 55.

18. Η παράσταση φιλοτεχνήθηκε από τον καλόγερο Σπυρίδωνα (Μακρής, *Πηλιορείτικες φορεσιές*, 8).

19. Η τοιχογραφία αντιγράφει χαλκογραφία του Johann Balthassar Probst του 18ου αιώνα [Μ. Γαρίδης, «Καινούρια χαλκογραφικά πρότυπα για την κοσμική διακοσμητική ζωγραφική το 18ο και 19ο αιώνα», *Μακεδονικά* 22 (1982), 4].

λευκό παντελόνι, το πουτούρι[20], με μαύρες περικνημίδες. Από πάνω, σε κόκκινο ή καφετί χρώμα ένα ριχτό επενδύτη, τον οποίο θα ονομάζαμε κοντό χιτώνα. Το κεφάλι καλύπτεται με φέσι. Ο έφιπποι κυνηγοί φορούν λευκά σαλβάρια με κόκκινες ρίγες, κόκκινα χειριδωτά γιλέκα και μαύρους ή κόκκινους σκούφους. Παρόμοια είναι ενδεδυμένοι οι δήμιοι στο μαρτύριο του πριονισμένου προφήτη στο ναό των Ταξιαρχών στη Ροδιανή Κοζάνης (1885). Οι ενδυμασίες τους θυμίζουν αυτές που συναντούμε στο Βογατσικό της Καστοριάς[21] και στο Πωγώνι της Ηπείρου[22].

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση σε μνημεία αγωνιστών της Επανάστασης του 1821 με εθνικές φορεσιές. Στο αρχοντικό Μαλιόγκα στη Σιάτιστα παριστάνονται σε δυο διάχωρα τρεις ημίσωμες μορφές: η μία, η οποία πλαισιώνεται από δυο προτομές του Ρήγα Φεραίου, ταυτίζεται με τον λόρδο Μπάιρον, ενώ οι άλλες δυο προβάλλονται σε τοπίο με αρχιτεκτονήματα, εκατέρωθεν μιας κατασκευής που μοιάζει με γέφυρα με στηθαία. Φορούν λευκό πουκάμισο με όρθιο γιακά και φαρδιά μανίκια, κόκκινο γιλέκο και από πάνω γαλάζια φέρμελη, ένα είδος χειριδωτού γιλέκου[23].

Στην παράσταση του αγίου Γεωργίου εξ Ιωαννίνων στο ναό των Ταξιαρχών στη Ροδιανή Κοζάνης, όπου η μορφή είναι ολόσωμη, απεικονίζεται και η φουστανέλα. Είναι λευκή, πολύπτυχη και φτάνει λίγο κάτω από το γόνατο. Τη μέση σφίγγει σκούρο μπλε ζωνάρι, ενώ φορά ίδιου χρώματος αμπαδόκαλτσες με κόκκινες περικνημίδες. Κόκκινη κάπα ριγμένη στον αριστερό ώμο και κόκκινο φέσι συμπληρώνουν την αμφίεσή του (Εικ. 6).

Η φουστανέλα ήταν το επικρατέστερο ένδυμα στην ηπειρωτική Ελλάδα, κυρίως στην Πελοπόννησο και τη Στερεά. Κατά τα προεπαναστατικά χρόνια τη φορούσαν οι αρματολοί και οι κλέφτες και κατά την επανάσταση οι αγωνιστές. Διατηρήθηκε κατά τις πρώτες δεκαετίες της βασιλείας του Όθωνα, ο οποίος την καθιέρωσε ως επίσημη εθνική ελληνική ενδυμασία. Ήταν πολύφυλλη, από άσπρο βαμβακερό ύφασμα ή μαύρο, όπως συνήθιζαν στο Μέτσοβο[24]. Οι Ρουμελιώτες άφηναν το μήκος της φουστανέλας πάνω από το γόνατο, ενώ οι Πελοποννήσιοι λίγο κάτω απ' αυτό[25]. Συνδυαζόταν με χρυσοστόλιστα και πλουσιοκεντημένα γιλέκα, φέρμελες, ντουλαμάδες.

---

20. Λέγεται και πιτούρι και μπορεί να ήταν και μαύρου χρώματος (Σταυρίδου, *Βογατσικό*, 54).

21. *Ό.π.*

22. *Ελληνικές Φορεσιές*, 150.

23. Τα μακριά μανίκια της φέρμελης έχουν ξηλωμένη τη ραφή και το μπροστινό μέρος της μασχάλης ή κουμπώνουν κατά μήκος της εσωτερικής τους ράχης ή πέφτουν ελεύθερα κι αχρησιμοποίητα στην πλάτη (*Κεντήματα και Κοσμήματα της ελληνικής φορεσιάς*, 15).

24. *Ελληνικές Φορεσιές*, XXXI, 146.

25. *Παραδοσιακές φορεσιές, Επιλογές «Ελευθεροτυπία»*, 4.

Στο αρχοντικό Μαλιόγκα δεν θα μπορούσαν να παραληφθούν απεικονίσεις μορφών με δυτική ενδυμασία, καθώς το εμπόριο της πόλης με την κεντρική Ευρώπη ανθούσε κατά τον 18ο και 19ο αιώνα και οι επιρροές στην τέχνη είναι εμφανείς. Πρόκειται για δυο έφιππους στρατιώτες, αντωπά τοποθετημένους (Εικ. 7). Φορούν κόκκινο παντελόνι με καφέ ρίγα και βαθυγάλαζο χιτώνιο ιππικού με κόκκινα παραρράμματα στον γιακά, τα πέτα και τα μανικέτια. Στο κεφάλι, καπέλο με λοφίο ή δίκοχο. Ο ένας κρατά υψωμένη κυρτή σπάθη ανατολικού τύπου, που δηλώνει την τακτική εφόδου στο ελαφρύ ιππικό, στο οποίο ανήκει.

Σε άλλο διάχωρο απεικονίζεται ο ουσάρος της Αυστρίας, σύμφωνα με την επιγραφή που τον συνοδεύει.[26] Πάνω σε κόκκινο άλογο, ο ιππέας φορά όμοια στολή με τους προηγούμενους έφιππους, αλλά σε αντίθετο χρωματισμό, δηλώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το σύνταγμα στο οποίο ανήκει. Κρατά μακριά μυτερή σπάθη προτεταμένη οριζόντια, τακτική εφόδου στο βαρύ ιππικό[27]. Οι παραστάσεις των έφιππων ευρωπαίων στρατιωτών αντιγράφουν δυτικές χαλκογραφίες του 18ου αιώνα[28].

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση των επιλεγμένων δειγμάτων ζωγραφικού διακόσμου από ναούς και αρχοντικά διαφόρων περιοχών του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου, διαπιστώνεται η σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματικότητα. Επιβεβαιώνεται η επίδραση της καθημερινότητας στους ζωγράφους των μνημείων της εκάστοτε εποχής. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν ως πρότυπα την ενδυμασία που είχαν υιοθετήσει οι προύχοντες, οι Έλληνες κληρικοί, οι αξιωματούχοι, αλλά και ο απλός λαός που ήταν υπόδουλος και με περιορισμένη οικονομική δυνατότητα. Μάλιστα, ανάλογα με την καλλιέργεια και την ευαισθησία τους, απέδωσαν ιδιαίτερες λεπτομέρειες και παραλλαγές από τις φορεσιές που συνηθίζονταν στον τόπο τους. Η συνεισφορά τους είναι πολύτιμη, γιατί διέσωσαν με τον δικό τους τρόπο τα υφάσματα, τους χρωματικούς συνδυασμούς, το διακοσμητικό θεματολόγιο, συμβάλλοντας στην προσέγγιση και κατανόηση της λαϊκής τέχνης και κατ' επέκταση της λαϊκής ψυχής.

---

26. Ο ουσάρος ήταν ιππέας του ουγγρικού στρατού.

27. Ε. Ε. Χαρατσής, «Καραμπινιέροι. Το επίλεκτο Γαλλικό Ιππικό των Ναπολεοντείων Πολέμων», *περιοδικό Panzer*, τχ. 2, Μάιος-Ιούνιος 2002.

28. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1996, 56.



Εικ.1: Άγραφα, Ιερά Μονή Κορώνας, Καθολικό, κτήτορας Ανδρέας Μπούνος.



Εικ.2: Άρτα, Ιερά Μονή Σέλτσου, κτήτορες καπετάν Νίκος και καπετάν Αποστόλης.



Εικ.3: Εράτυρα Κοζάνης, Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου,
κτήτορας Λάζαρος Κρεμεζόπουλος.



Εικ. 4: Εράτυρα, Ιερός Ναός Κοίμησης,
οι αρχιερείς στη σκηνή της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού.



Εικ.5: Σιάτιστα,
αρχοντικό Κερατζή,
ο ιδιοκτήτης
άρχοντας
Κερατζής



Εικ.6: Ροδιανή Κοζάνης, Ιερός Ναός των Ταξιαρχών, ο άγιος Γεώργιος εξ Ιωαννίνων.



Εικ.7: Σιάτιστα, αρχοντικό Μαλιόγκα, έφιπποι στρατιώτες.

Ιλιάνα Ζάρρα

ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟ ΑΓΙΟ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ ΣΤΟΝ ΕΘΝΙΚΟ ΜΑΡΤΥΡΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ: ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟ-ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΤΙΚΟΥ ΑΓΩΝΑ ΤΟΥ 1821
(Πρώτη προσέγγιση)

Τα τελευταία χρόνια πυκνώνουν οι μελέτες και οι διδακτορικές διατριβές που εστιάζουν στην εκκλησιαστική τέχνη, η οποία παράγεται κατά την περίοδο από τον Διαφωτισμό μέχρι το τέλος της τουρκοκρατίας. Η διαπίστωση ότι η εκκλησιαστική ζωγραφική ανανεώνεται αφομοιώνοντας δάνεια από ποικίλες αισθητικές εστίες της Ευρώπης, καθώς και εξω-θρησκευτικές θεματικές, θα ήταν μια μονότονη επανάληψη. Αντίθετα, και ενώ εξελίσσεται η εν λόγω έρευνα, θεωρώ σκόπιμο να μετακινήσουμε την οπτική γωνία προσέγγισής μας προκειμένου να εμπλουτίσουμε και κυρίως να εμβαθύνουμε τις γνώσεις μας αναφορικά με αυτό το πεδίο δημιουργίας. Για τούτο, με την παρούσα μελέτη θα ήθελα να θέσω ένα διαφορετικό, μάλλον, σύνθετο στόχο. Καταρχάς, εκκινώντας με την ανάλυση μιας εικόνας του όψιμου 19ου αιώνα, να εκτεθεί μια πλευρά της εκκλησιαστικής ζωγραφικής που σπάνια δείχνεται: ο ρόλος ευρύτατα διαδεδομένων εικονογραφικών σχημάτων της στη συγκρότηση κοσμικών συνθέσεων που παράγονται στο νεοσύστατο πλέον κράτος. Στη συνέχεια, ο στόχος που τίθεται είναι να συζητηθεί ο τρόπος με τον οποίο το θρησκευτικό έργο συμμετέχει στη συγκρότηση της κοινωνικής πραγματικότητας[1], δίνοντας νόημα στη ζωή της ανθρώπινης συλλογικότητας που εκφράζεται μέσα από αυτό το είδος δημιουργίας.

Για τον λόγο αυτό επέλεξα να παρουσιάσω μια φορητή εικόνα με θέμα τον άγιο Δημήτριο που χρονολογείται στη δεκαετία του 1890 και βρίσκεται στον

1. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να αναγνωρίσω το χρέος που οφείλω στη μελέτη του D. Morgan, *Visual piety, A history and theory of popular religious images*, Berkeley-Los Angeles - London 1998 (βλ. κυρίως σ. xi-20, στο εξής: Morgan, *Visual piety*), η οποία με ενέπνευσε για μια διαφορετική προσέγγιση του εν λόγω θέματος. Βλ. και I. Zarra "The synthesis of a new iconography under the stimulus of emerging Greek liberation" *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art,* X (2012), 67-104.

ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, στο χωριό Αετός στη Φλώρινα[2]. Κατόπιν, με αφορμή το αγιογραφικό έργο, θα συσχετίσω το εικονογραφικό σχήμα του έφιππου στρατιωτικού αγίου με τον ιστορικό πίνακα του Γεωργίου Μαργαρίτη (Σμύρνη 1812/14 - Αθήνα 1885) με τίτλο: *Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης ορμά έφιππος προς την Ακρόπολη.* Ο πίνακας χρονολογείται περίπου το 1844 και ανήκει στη Συλλογή Ευριπίδη Κουτλίδη (Αθήνα, αρ. 878).

Το πρώτο έργο (Εικ. 1) ζωγραφίζεται από τον Νικόλαο ή Κώλτσο Παπαγιάννη (Κλεισούρα 1870 - Θεσσαλονίκη 1953), ο οποίος θεωρείται αντιπροσωπευτικός εκφραστής του νεοκλασικίζοντος εικαστικού ιδιώματος, στη λαϊκή του, όμως, εκδοχή που κυριαρχεί ήδη στο απελευθερωμένο κέντρο.

Ο άγιος εικονίζεται έφιππος να ακοντίζει τον Βούλγαρο ηγεμόνα Ιωαννίτζη ή Καλογιάννη, απελευθερώνοντας τη Θεσσαλονίκη από την πολιορκία του εχθρικού στρατεύματος. Στα καπούλια του αλόγου του φέρει τον επίσκοπο Θηβών Αφρικής Κυπριανό, τον οποίο, επίσης, διέσωσε από τους Σλάβους κατά το ταξίδι του προς την Κωνσταντινούπολη[3]. Η σκηνή τοποθετείται σ' ένα ύψωμα του πράσινου εδάφους, ενώ, δεξιά στο βάθος, διακρίνονται τα τείχη της πόλης.

Όπως προκύπτει, σε όλη τη διάρκεια της τουρκοκρατίας οι ζωγράφοι δεν έπαψαν να απεικονίζουν τους έφιππους βυζαντινούς αγίους Γεώργιο και Δημήτριο. Η οπτική οικείωση με τις συγκεκριμένες μορφές, αλλά και η κάλυψη συναισθηματικών και ψυχολογικών αναγκών που οι αναπαραστάσεις τους προσέφεραν στα δύσκολα χρόνια της σκλαβιάς στο σώμα των πιστών, λειτούργησαν ουσιαστικά και ως μέσο επιβολής των εικονογραφικών τους σχημάτων, όχι μόνο κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας αλλά και στα χρόνια μετά την Επανάσταση.

Από την άλλη πλευρά, στο Ελληνικό κράτος, αμέσως μετά τη συγκρότησή του, η εικαστική παραγωγή απαρτίζεται, κατά κύριο λόγο, από ιστορικές αφηγήσεις, οι οποίες είναι εμπνευσμένες από τον πρόσφατο απελευθερωτικό αγώνα. Το 1844 ο Γεώργιος Μαργαρίτης, κατόπιν παραγγελίας του ίδιου του πρωθυπουργού Ιωάννη Κωλέττη, ολοκληρώνει «αντίγραφον μεγαλογραφίας» του Γεώργιου Καραϊσκάκη (Εικ. 2). Στη ζωγραφική επιφάνεια κυριαρχεί ο αγωνιστής να μάχεται για τη λύση της πολιορκίας της Αθήνας από τους Τούρκους τον Απρίλιο του 1827. Κινείται με κατεύθυνση προς τ' αριστερά, καθισμένος

---

2. Για την εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή, καθώς και για τον δημιουργό βλ. Ι. Ζάρρα, «Η νεότερη εκκλησιαστική ζωγραφική (από τον 19ο στον 20ό αιώνα)», στο: *Η Φλώρινα και η περιοχή της*, Θεσσαλονίκη 2002, 152-165.

3. Για την εικονογραφία και τα θαύματα του αγίου Δημητρίου βλ. Ν. Θεοτοκά, «Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Δημητρίου στρατιωτικού και εφίππου και οι σχετικές παραδόσεις των θαυμάτων», στο: *Πεπραγμένα του Θ΄ Βυζαντινολογικού Συνεδρίου,* Αθήνα 1955, 477-488. Α. Ξυγγόπουλος, *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη 1970.

επάνω στο μανιασμένο άλογο που στέκει στα πίσω του πόδια και είναι έτοιμο να περάσει πάνω από τον νικημένο εχθρό. Στο βάθος προβάλλει η Ακρόπολη, η οποία, λουσμένη με χρυσό φως, συμπυκνώνει τον σκοπό της δράσης και προάγεται σε έμβλημα του απελευθερωμένου κέντρου και σε σύμβολο του αγώνα.

Η αναπαράσταση του ήρωα αναμφισβήτητα μας ανάγει στον εικονογραφικό τύπο του αγίου Δημητρίου. Η εν λόγω αναγωγή βασίζεται σε μια σειρά από παραλληλίες που εντοπίζονται μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών. Ο άγιος Δημήτριος υπήρξε ένας από τους πιο δημοφιλείς αγίους της εκκλησίας. Η στρατιωτική του ιδιότητα και η διαρκής αναμέτρησή του με τον Βούλγαρο εχθρό που απειλούσε τη Θεσσαλονίκη τον ανέδειξαν διαχρονικό φορέα των πολεμικών ιδεωδών της ανδρείας, του ιπποτισμού και της γενναιότητας[4]. Αντίστοιχα, ο Γεώργιος Καραϊσκάκης συνέδεσε τη ζωή του με την ακατάπαυτη πολεμική δράση για την απελευθέρωση των Ελλήνων και τον θάνατό του με τη λύση της πολιορκίας της Αθήνας από τους Τούρκους τον Απρίλιο του 1827. Μοιραία, στον ιστορικό πίνακα υιοθετούνται εκείνες οι οπτικές στρατηγικές που ενεργοποιούν και το **δογματικό** σχήμα. Τέτοιες είναι η μεμονωμένη ανάδειξη της κύριας μορφής, το βλέμμα προς τον θεατή, η στάση του πολεμιστή, ο καλπασμός του αλόγου, καθώς και το τοπογραφικό έμβλημα της εκάστοτε πόλης, την οποία και οι δύο αγωνιστές προστατεύουν από έναν βάρβαρο εχθρό. Όπως, λοιπόν, στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα οι υπόδουλοι επιφόρτισαν τον άγιο Δημήτριο με μία και μοναδική αποστολή, την προστασία της πόλης τους στο διηνεκές, ανάλογα κι ο Καραϊσκάκης συνδέεται για πάντα με τη σωτηρία της Αθήνας. Ωστόσο, το πιο ενδιαφέρον εδώ είναι ότι δεν πρόκειται απλά για την επίλυση ενός συνθετικού προβλήματος με την οικειοποίηση ενός ασφαλούς εικονογραφικού σχήματος. Πρόκειται κυριολεκτικά για μετάθεση[5] του περιεχομένου από την εικόνα του αγίου στο πορτρέτο του αγωνιστή.

Ύστερα από τα παραπάνω είναι σκόπιμο να αιτιολογηθεί όχι μόνο η οικειοποίηση εικονογραφικών και σημασιολογικών στοιχείων της εκκλησιαστικής σύνθεσης από την κοσμική ζωγραφική, αλλά κυρίως να εξηγηθεί ο μηχανισμός σύγκλισης των δυο τρόπων έκφρασης που καθιστά λειτουργική τη μετάθεση του νοήματος από τον λατρευτικό πίνακα στην κοσμική σύνθεση.

Ο Ernest Gombrich, συζητώντας για τη συγκρότηση μιας ζωγραφικής ανα-

4. Τ. Παπαμαστοράκης, «Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παληκαριών», *ΔΧΑΕ* ΙΚ΄ (1999), 222-223.

5. «Την εποχή του κλασικισμού και του ρομαντισμού έχουμε μετάθεση του κέντρου βάρους από τα θρησκευτικά θέματα σε θέματα όπου πρωταγωνιστής είναι ο άνθρωπος και η μοίρα του.» Βλ. Η. Μυκονιάτης, *Το Εικοσιένα στη ζωγραφική. Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής στον Αγώνα*, διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 1979, 54.

παράστασης, διαπίστωσε ότι οι καλλιτέχνες προκειμένου να αποδώσουν ένα γνωστό ιστορικά συμβάν οφείλουν να το δώσουν με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να ανακαλεί στο μυαλό του το παρελθόν και την ίδια στιγμή να προσδοκά το μέλλον[6].

Αντίστοιχα, στο μεσαιωνικό πλαίσιο η αναπαράσταση του ιερού θέματος όφειλε να γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε ο πιστός βλέποντάς το να ανακαλεί εκείνο που συνέβη στο παρελθόν και ταυτόχρονα ό,τι ο Θεός υποσχέθηκε ότι θα συμβεί στο μέλλον[7]. Και οι δύο προσεγγίσεις παραπέμπουν με εντυπωσιακό τρόπο στον ίδιο τον μηχανισμό της οπτικής αντίληψης. Μετρήσεις που διενεργήθηκαν από επιστήμονες που ασχολούνται με την ψυχολογία της συμπεριφοράς, έδειξαν ότι ο όγκος πληροφοριών που συλλαμβάνει ένα γρήγορο βλέμμα δεν είναι παρά μια γενική εικόνα με ελάχιστες λεπτομέρειες. Αυτό που αισθανόμαστε ότι βλέπουμε, ωστόσο, είναι μια μεγάλη εικόνα που σε κάθε της λεπτομέρεια είναι ξεκάθαρη. Στην πραγματικότητα, διαβάζουμε με το βλέμμα μας ό,τι μας περιβάλλει για να πάρουμε πληροφορίες και «συγκρατούμε το προϊόν προηγούμενων αναγνώσεων μαζί με τις προσδοκίες μελλοντικών εντυπώσεων» που μπορούν να αποδειχτούν καθοριστικά σημαντικές για την επαλήθευση μιας αίσθησης[8] ή μιας περαιτέρω κατανόησης και εμβάθυνσης. Άρα, για κάθε είδος απεικόνισης σε κοσμικό ή **θρησκευτικό** πεδίο, για να συγκροτηθεί μια σκηνή με την προοπτική όχι απλά να ειδωθεί αλλά και να γίνει αντικείμενο στοχασμού, πρέπει να επιλεγεί εκείνη η γόνιμη στιγμή που θα θέτει σε λειτουργία τη φαντασία του θεατή. Το κλειδί για κάτι τέτοιο είναι πως η απεικόνιση πρέπει να δομηθεί έτσι ώστε το σχήμα που θα προκύψει να κινητοποιεί τη διαδικασία της ανάκλησης και της προσδοκίας. Συνεπώς, απ' όλα τα μαρτυρημένα ή φανταστικά στιγμιότυπα κάθε πολεμικής συμπλοκής του Καραϊσκάκη με τον εχθρό, ο καλλιτέχνης θα πρέπει να απομονώσει εκείνη τη στιγμή δράσης, σ' εκείνο το σημείο του χρόνου και από εκείνη την οπτική γωνία, ώστε η σύνθεση να μη συνιστά απλά ένα θέαμα, αλλά να προσφέρεται και ως αντικείμενο ενός διαρκώς επαναλαμβανόμενου στοχασμού. Για τον λόγο αυτό ο Μαργαρίτης καταφεύγει στο στερεότυπο σχήμα του στρατιωτικού αγίου, προκειμένου το ιστορικό πρό-

6. E. H. Gombrich, "Moment and the Movement in Art", στο: *The Image & The Eye. Further studies in the psychologie of pictorial representation*, NewYork 2002, 42 (εξής: Gombrich, Moment and the Movement in Art).

7. Ο Μέγας Γρηγόριος στην περίφημη *Ένατη Επιστολή* του, απλά, αλλά, κατηγορηματικά δήλωσε ότι θα έπρεπε να λατρεύεται εκείνος, του οποίου η εικόνα τον ανακαλεί στη μνήμη ως «aut natum aut passum sed et in throno sedentem». Άλλωστε, Εικόνα (παράσταση) και Γραφή ανακαλούν ό,τι συνέβη στην ιστορία της σωτηρίας, το οποίο ξεπερνά το απλό ιστορικό γεγονός. Βλ. H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago-London 1996, 9-11.

8. Gombrich, Moment and the Movement in Art, 50.

σωπο να περάσει στη σφαίρα της αιωνιότητας. Ο σκοπός επιτελείται, καθώς ο ζωγράφος, όπως και ο παραδοσιακός αγιογράφος, απεικονίζει τη δράση στην κορύφωσή της. Η κίνηση τότε παγώνει και ό,τι εκτυλίσσεται, μεταβαίνει, εν τέλει, από τον γήινο χρόνο στην αιωνιότητα της ακινησίας. Με άλλα λόγια, η παγωμένη κίνηση της πρωταγωνιστικής φιγούρας και το ακινητοποιημένο βλέμμα, μετατρέπουν το επεισόδιο σ' ένα στατικό σημείο του χρόνου που αγγίζει τον μη χρόνο. Η συμβολική αναμέτρηση του Έλληνα αγωνιστή με την εχθρική μορφή που λειτουργεί ως το συλλογικό υποκείμενο του Τούρκου δυνάστη, προάγει τον αγωνιστή στην αιωνιότητα, όπως συμβαίνει και με τον άγιο.

Από την άλλη πλευρά, η **λατρεία** του αγίου Δημητρίου υπήρξε αδιαχώριστη από την πόλη της Θεσσαλονίκης. Παράλληλα, η κοσμοπολίτικη φυσιογνωμία που απέκτησε ο άγιος χάρη στη διάδοσή του στον ευρύτερο ορθόδοξο χώρο[9], έχει τις ρίζες της στη συμβολική προέκταση που ενέχει η διαρκής αναμέτρησή του με κάθε βάρβαρο ενάντιο ή φορέα αταξίας. Οπότε, ο άγιος αναδείχθηκε εκπρόσωπος της έννομης τάξης[10] και, εμψυχώνοντας ταυτόχρονα το πρότυπο χρηστής διοίκησης ενός τόπου, προβλήθηκε και ως φορέας κοινοτικής αλληλεγγύης. Στη διαδοχή των αιώνων, επενδυμένο το σχήμα με ιστορικές μνήμες προάχθηκε σε σύμβολο κοινωνικού ελέγχου και λειτούργησε ως δύναμη συνοχής[11].

---

9. Τα παραδείγματα που επιχειρηματολογούν υπέρ αυτής της διαπίστωσης είναι πλούσια. Παραπέμπω, για παράδειγμα, σε μια ενδιαφέρουσα και σχετικά πρόσφατη έρευνα της Engelina Smirnova με θέμα την εικονογραφία του αγίου στην τέχνη της Ρωσίας, όπου αποδεικνύεται η ενότητα ανθρώπων με κοινό δογματικό υπόβαθρο, πέρα από τις επιμέρους εθνικές αφηγήσεις του ορθόδοξου μεσαιωνικού πολιτισμού. Συγκεκριμένα, η εικονογραφία της σκηνής του μαρτυρίου του αγίου αποτέλεσε το πρότυπο για τη σύνθεση της σκηνής του δολοφονηθέντος αγίου Boris, όπως αποδίδεται στον κύκλο μικρογραφιών ενός χειρογράφου του 2ου μισού του 14ου αιώνα Το χειρόγραφο προέρχεται από το Νόβκοροντ και το περιεχόμενό του αφορά στο μύθο των αγίων Boris και Gleb. Οι εν λόγω άγιοι ήταν οι μικρότεροι γιοι του πρίγκιπα Vladimir, ο οποίος στο μεταξύ είχε βαπτιστεί χριστιανός και δολοφονήθηκε το 1072 από διεκδικητές του στέμματος. Είναι χαρακτηριστικό ότι, επειδή υπήρξαν οι πρώτοι χριστιανοί άγιοι που κανονίστηκαν στη Ρωσία, ήταν αναγκαίο η εικονογραφία τους να βασιστεί σ' ένα βαρυσήμαντο συνθετικό σχήμα, ώστε να παγιωθούν και εικονογραφικά στις συνειδήσεις των πιστών. Άλλωστε τα σημεία τομής μεταξύ των τριών αγίων ήταν επαρκή: είχαν ευγενική καταγωγή, ήταν στρατιωτικοί και πιστοί υπερασπιστές του χριστιανισμού. Βλ. E. Smirnova, "Remarques sur l'iconographie de saint Démétrios", στο: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Θεσσαλονίκη, Ελληνική Εταιρεία Σλαβικών Σπουδών 2001, 537, 540-542 (στο εξής: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*).

10. Τ. Παπαμαστοράκης, «Ο άγιος Δημήτριος ως πρότυπο ανδρείας», στο: *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2005, 36 (εξής: Παπαμαστοράκης, Ο άγιος Δημήτριος ως πρότυπο ανδρείας).

11. L. Brubaker, "The Sacred Image", στο: *The Sacred Image East and West* (eds.R.Ousterhout - L. Brubaker), Urbana & Chicago 1991, 2, 9, 10. E. H. Gombrich, "Visual Metaphors of Value in Art", *Meditations on a hobby horse and other essays of the theory of art*, New York and London 1971, 27. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι Αβαροσλάβοι, αδυνατώντας να καταλάβουν τη Θεσ-

Προκύπτει, συνεπώς, ότι παραδοσιακά η εκκλησιαστική εικόνα, λειτουργώντας τόσο στη δημόσια σφαίρα όσο και στο ιδιωτικό πεδίο δράσης, συνιστούσε σημαντικό μέρος της καθημερινής ύπαρξης, των βιωμάτων και των προσδοκιών των ανθρώπων που εκφράζονταν μέσα από αυτές. Εικόνα και **λατρεία** του έφιππου αγίου πολεμιστή, συλλειτουργώντας στο πλαίσιο μιας διαρκώς διευρυνόμενης ανθρώπινης κοινότητας, αποτέλεσαν το εστιακό σημείο αστικής ενσωμάτωσης και ολοκλήρωσης των μελών της[12].

Από την άλλη πλευρά, το γεγονός ότι η εικόνα συνιστά ταυτόχρονα κι ένα ιστορικό ίχνος[13], καθιστά αναγκαίο να προσεγγίσουμε και τον τρόπο εικαστικής εκφοράς του περιεχομένου της ως το ιδεολογικό όχημα, στο οποίο ενσταλάζονται οι κυρίαρχες εθνικές αντιλήψεις και προσδοκίες.

Αμέσως με τη σύσταση του Ελληνικού Κράτους, η διαμόρφωση μιας σύγχρονης νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής αποτέλεσε ύψιστη προτεραιότητα, οπότε εντάχθηκε στο ευρύτερο πρόγραμμα εκσυγχρονισμού της ελληνι-

---

σαλονίκη αν και επιχειρούσαν συστηματικά επί έναν ολόκληρο αιώνα (597-680), απέδωσαν τελικά την υπεροχή της πόλης σε θεϊκή επέμβαση. Αυτή η πεποίθηση μετέτρεψε τις επεκτατικές βουλές των Σλάβων σε επιδίωξη για μετατόπιση της εύνοιας του αγίου προς αυτούς. Έκτοτε, η ανυπέρβλητη πόλη από αντικείμενο στρατιωτικής διεκδίκησης έγινε αντικείμενο μίμησης και μοντέλο για την πολιτιστική και πνευματική εξέλιξη των δικών τους πόλεων. Αξίζει επίσης να σημειωθεί εδώ ότι η πολιορκία της Θεσσαλονίκης από τον τσάρο Καλογιάννη, στη σχετική πλούσια σλαβική εκκλησιαστική γραμματεία, παρουσιάζεται ως ένα είδος τιμωρίας που επιβάλλει ο άγιος στους Θεσσαλονικείς εξαιτίας των αμαρτιών τους. Βλ. Ι. Ταρνανίδης, «Το σλαβικό είδωλο της πόλης του Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης», στο: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, 599-600, 602, 604, 607. Τέλος, κάτι άλλο που πρέπει να αναφερθεί και το οποίο ενδυναμώνει την άποψη περί εμπλοκής της θρησκευτικής εικόνας με τις εγκόσμιες αναγκαιότητες και πρακτικές επιδιώξεις της συγκεκριμένης ανθρώπινης συλλογικότητας είναι το γεγονός ότι η άγιος Δημήτριος δεν ενδύεται τη στρατιωτική στολή παρά τον 10ο αιώνα, εποχή κατά την οποία το κράτος στρατιωτικοποιείται. Βλ. Παπαμαστοράκης, Ο άγιος Δημήτριος ως πρότυπο ανδρείας, 30. Μάλιστα οι στρατιωτικοί έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης μέσα στην κοινωνία ώστε, όταν έχαναν τη ζωή τους στη μάχη, τα μέλη της κοινότητας περιποιούσαν στους πεσόντες τιμές μαρτύρων. Η εξέλιξη, εντέλει, της ίδιας της εικονογραφίας του αγίου συντονίζεται και επικαιροποιείται, παρακολουθώντας την αλληλουχία σημαντικών ιστορικών γεγονότων με τους Αβαροσλάβους, τους Βούλγαρους και άλλους επεκτατικούς λαούς που βιώνει η εκλεκτή πόλη. Βλ. Ν. Παζαράς, «Εικονογραφικοί τύποι του αγίου Δημητρίου», στο: *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, 42, 48.

12. Οι πηγές εξιστορούν πως προσωπικότητες, όπως ο Νικηφόρος Βοτανειάτης και ο Αλέξιος ο Κομνηνός, είχαν χαράξει στις σφραγίδες τους τη μορφή του αγίου. Σχετικά επιγράμματα, μάλιστα, επιβεβαιώνουν ότι η ταύτιση του ιδρυτή της Δυναστείας των Κομνηνών με τον στρατιωτικό άγιο ήταν τόσο απόλυτη, ώστε ο άγιος ήταν ο αόρατος σύντροφός του στις εκάστοτε πολεμικές επιχειρήσεις. Λίγο αργότερα, ο δεσπότης της Θεσσαλονίκης, Μανουήλ Άγγελος Κομνηνός, σε νόμισμά του εικονίζεται να κάθεται μαζί με τον άγιο σε ξεχωριστούς θρόνους και να κρατά ομοίωμα της πόλης. Τ. Παπαμαστοράκης, Ο άγιος Δημήτριος ως πρότυπο ανδρείας, 36.

13. Morgan, *Visual piety*, 208

κής κοινωνίας και τέθηκε στην υπηρεσία της ηθικής αναγέννησης της Ελλάδας[14]. Η νεοείσακτη «ναζαρηνή» εικαστική έκφραση σηματοδοτούσε τον θρίαμβο των ορθόδοξων Ελλήνων απέναντι στους αλλόθρησκους δυνάστες. Ως εκ τούτου, αποτελούσε υπενθύμιση της καθοριστικής συμμετοχής της Εκκλησίας και του κόσμου της στον αγώνα. Άλλωστε, ήταν έντονη η περιφρόνηση προς ο,τιδήποτε υπενθύμιζε την περίοδο της τουρκοκρατίας[15]. Αντίστοιχα, στις αλύτρωτες περιοχές, όπου οι άνθρωποί της είχαν τα μάτια τους στραμμένα προς την Αθήνα, η επικράτηση μιας λαϊκής εκδοχής του κυρίαρχου κλασικισμού, κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, μπορεί να αναγνωσθεί ως ένδειξη της αφυπνισμένης εθνικής αυτογνωσίας.

Συγκεκριμένα, ένα βασικό χαρακτηριστικό αυτού του ύφους που αφομοιώνει ο Παπαγιάννης είναι η εξανθρωπισμένη[16] παρουσίαση του νεαρού αγίου, γεγονός που έφερνε τον ιερό πρωταγωνιστή πιο κοντά στον αλύτρωτο πιστό και στην πραγματικότητα που εκείνος βίωνε. Παρά την καινοτόμα, ωστόσο, προσαρμογή του προσώπου του αγίου Δημητρίου σε φυσιογνωμικούς τύπους πραγματικών ανθρώπων της εποχής, επιτυγχάνεται η εκ νέου βεβαίωση των όσων υπόσχεται το μαχητικό εικονογραφικό σχήμα του. Οπότε, η απεικόνιση του στρατιωτικού αγίου που τόσο συχνά αναπαράγεται, συνιστά ένα είδος ψυχολογικής εγγραφής της εθνικοπολιτικής προσδοκίας της κατακτημένης ανθρώπινης συλλογικότητας για τον κόσμο όπως επιθυμεί να τον δει.

Τέλος, ένα άλλο στοιχείο που δίνει ζωτικό νόημα στη μετάθεση του περιεχομένου της εκκλησιαστικής εικονογραφίας στον ιστορικό πίνακα είναι η καθεαυτό σημασία της πράξης της αντιγραφής ενός στερεοτύπου. Παραδοσιακά, ο γραφέας ή ο αγιογράφος, επαναλαμβάνοντας ένα καθιερωμένο πρότυπο, στοχεύει στην επανάληψη των αρετών του προσώπου και στη μίμηση της δράσης του. Τα δύο είδη, λοιπόν, εικαστικής δημιουργίας επενδύονται μ' έναν παραδειγματικό χαρακτήρα και επιφορτίζονται μ' έναν διδακτικό προορισμό, δεδομένου ότι οι εθνικοί στόχοι δεν έχουν ολοκληρωθεί ούτε στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα ούτε στην επικράτεια.

Είναι χαρακτηριστικό ότι λίγο πριν την παραγγελία και την εκπόνηση του ιστορικού πίνακα, το 1841, δημοσιεύεται το έργο του Μάρκου Ρενιέρη, *Δοκίμιον*

---

14. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 2010, 264, 321.

15. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Κωνσταντίνος Φανέλλης, Λουδοβίκος Θείρσιος, Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος, Κωνσταντίνος Αρτέμης*, Αθήνα 1977, 30 (στο εξής: Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης*).

16. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης*, 24.

φιλοσοφίας της ιστορίας, το οποίο συνιστά ένα από τα πρώιμα δείγματα της μεταβολής του υπαρξιακού περιεχομένου του εθνικισμού[17]. Οπότε, η συνέχιση του απελευθερωτικού έργου συνδέθηκε με εκείνο το πολιτικό πρόγραμμα που έγινε γνωστό ως Μεγάλη Ιδέα και προέβλεπε την απελευθέρωση των τουρκοκρατούμενων Ελλήνων, την ανάκτηση των ιστορικών ελληνικών εδαφών και την αντικατάσταση της οθωμανικής αυτοκρατορίας από το ελληνικό κράτος[18]. Για τούτο η τεκμηρίωση της συνέχειας του ελληνισμού αποτελούσε επίμαχο εθνικό ζήτημα για τη νομιμοποίηση τόσο της Επανάστασης όσο και της διεκδίκησης περιοχών που έμεναν εκτός ελληνικής επικράτειας και νοούνταν ελληνικές. Άλλωστε, περιοχές της βόρειας Ελλάδας που παρέμεναν αλύτρωτες στην όψιμη φάση του 19^{ου} αιώνα, είχαν επιπλέον να αντιμετωπίσουν ένα διαρκώς εντεινόμενο βουλγαρικό υπερεθνικισμό. Χαρακτηριστικό του εθνικιστικού ζήλου των Βουλγάρων είναι ότι, κατόπιν μιας αλληλουχίας από σφοδρές ανθελληνικές κινήσεις, κατάφεραν το 1870 να συστήσουν μια δεύτερη εκκλησιαστική κοινότητα στο πλαίσιο της Μεγάλης Εκκλησίας. Η Βουλγαρική Εξαρχία, με την ανυποχώρητη στάση της, έθετε το Πατριαρχείο στη δυσχερή θέση διαρκούς άμυνας, προκειμένου να αντιμετωπίσει τις βουλγαρικές αξιώσεις για διορισμό Βούλγαρων αρχιερέων σε επαρχίες που κατοικούσαν συμπαγείς ελληνικοί πληθυσμοί, όπως στη Θράκη και τη Μακεδονία[19].

Ιδωμένη από αυτή την οπτική, η αναπαράσταση του Γ. Καραϊσκάκη αποτελεί μια καινοτόμα ερμηνεία ενός παραδοσιακού σχήματος που είναι ζωτικά αναγκαία για να τονωθεί η κοινωνική μνήμη. Άλλωστε, η συντήρηση της μνήμης των γεγονότων του Αγώνα, σ' αυτή την πρώτη περίοδο εικαστικής παραγωγής στο ελεύθερο κράτος, συνιστά τον πρωταρχικό στόχο της ιστορικής ζωγραφικής. Μέσω αυτής διασφαλίζεται η ιστορική συνέχεια και η ενότητα του ελληνικού κορμού. Η αναδημιουργία, συνεπώς, του έφιππου πρωταγωνιστή έχει ως αποτέλεσμα η καθημερινή εγκόσμια ζωή να οικοδομείται πάνω «σε μια φαντασία που έχει τις ρίζες της στο παραδοσιακό παρελθόν»[20]. Άλλωστε, η κλίση της έμπνευσης του γαλλοαναθρεμένου ζωγράφου προς το εκκλησιαστικό εικονογραφικό πρόγραμμα για να αντλήσει έμπνευση, ώστε να ανταποκριθεί στο καθήκον για τη συγκρότηση μιας ιστορικής πινακοθήκης του έθνους, οφείλεται

17. Π. Κιτρομηλίδης, «Ιδεολογικά ρεύματα και πολιτικά αιτήματα: προοπτικές από τον ελληνικό 19^{ο} αιώνα», στο: *Όψεις της ελληνικής κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα* (επιμ. Δ. Γ. Τσαούσης), Ελληνική Κοινωνία 2: Αθήνα ^{2}1998, 36.

18. Π. Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός διαφωτισμός. Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες* (μετφρ. Στ. Νικολούδη), Αθήνα 1989, 489.

19. Α. Ε. Καραθανάσης, *Ο Ελληνισμός και η Μητρόπολη Νευροκοπίου κατά τον Μακεδονικό Αγώνα*, Θεσσαλονίκη 1991, 30-33.

20. Morgan, *Visual piety*, 207.

στο κοινό νοητικό υπόβαθρο που διέθετε τόσο ο δημιουργός όσο κι ο ευρύς ορίζοντας υποδοχής.

Ύστερα από τα παραπάνω, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η πίστη σε μια ατομική ιδιοφυΐα που επινοεί από το τίποτε δεν είναι παρά ένας ρομαντικός μύθος. Τουναντίον, δεν είναι μόνο η λαϊκή τέχνη που χρειάζεται και αναπαράγει πρότυπα, μα πρωτίστως είναι η λόγια ζωγραφική που έχει ύψιστη ανάγκη να εμπνέεται από εκείνο το είδος εικαστικής σύλληψης, το οποίο έχει τη μακρύτερη παράδοση, με άλλα λόγια τη δογματική ζωγραφική. Άλλωστε, όπως εύστοχα έχει επισημανθεί, ήταν η τέχνη που τέθηκε εξαρχής στην υπηρεσία του συμβολισμού και όχι ο συμβολισμός στην υπηρεσία της τέχνης[21].

21. E. H. Gombrich - R. Woodfield, *The Essential Gombrich: selected writings on art and culture*, London 1996, 442.



Εικ. 1. Νικόλαος Κ. Παπαγιάννης, *Άγιος Δημήτριος*, c. 1893, αυγοτέμπερα, ν. Αρχαγγέλλου Μιχαήλ, χ. Αετός, Φλώρινα (λεπτ.)



Εικ. 2. Γεώργιος Μαργαρίτης, *Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης ορμά έφιππος προς την Ακρόπολη*, 1844, λάδι σε καμβά, Συλλογή Ε. Κουτλίδη, Εθν. Πινακοθήκη, Αθήνα.

Παρασκευή Παπαδημητρίου

ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΗ ΒΛΑΣΤΗ ΚΟΖΑΝΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΗΣ ΕΡΑΤΥΡΑΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ*

Σε προσκυνητάρι του ναού του Αγίου Νικολάου στη Βλάστη Κοζάνης εκτίθεται εικόνα του αγίου Ευσταθίου με εννέα σκηνές από τον βίο του και την παράσταση της Αγίας Τριάδας στο άνω μέρος (Εικ. 1)[1]. Η εικόνα έχει διαστάσεις 90x63εκ. και παρουσιάζει εκτεταμένες φθορές σε ορισμένα σημεία.

Στο κέντρο της εικόνας αποδίδεται ο άγιος Ευστάθιος έφιππος, με κοντό, λευκό μαλλί και γένι[2], με κλίση του κορμού προς τον θεατή (Εικ. 1). Κρατεί κοντάρι στο δεξί χέρι και τα γκέμια στο αριστερό. Φορεί ιμάτιο, θώρακα με χρυσή διακόσμηση και μανδύα που ανεμίζει πίσω του. Το υπόλευκο άλογο, με χρυσοκόκκινη ιπποσκευή, καλπάζει προς τα αριστερά. Στον άγιο πέφτουν ακτίνες από τις νεφέλες, όπου παραστέκει η Αγία Τριάδα. Η κεφαλαιογράμματη επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ...* αποδίδεται με λευκά γράμματα στο μπλε βάθος, το οποίο σβήνει στο πράσινο της συστάδας δέντρων. Στο έδαφος σώζεται μικρογράμματη επιγραφή: *Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Δημητρίου/- Χαριζάνου* και στο κέντρο: *1828 μαΐου 6 Διὰ χειρὸς Γεωργίου ἐκ Σελίτζης* (Εικ. 7).

Στο άνω τμήμα της εικόνας αποδίδεται η Αγία Τριάδα με τις μορφές του Χριστού και του Θεού Πατέρα, στον τύπο του Παλαιού των Ημερών, να κάθονται σε σύννεφα. Ανάμεσά τους πετά το Άγιο Πνεύμα με τη μορφή περιστεράς, ενώ κάτω υπάρχει η σφαίρα του κόσμου. Αριστερά και δεξιά αποδίδονται δύο άγγελοι ημίσωμοι, εντός νεφέλης, να προσκυνούν.

Η παράσταση της Αγίας Τριάδος με την απεικόνιση του Πατρός και του Υιού, επάνω από τους οποίους προβάλλει το Άγιο Πνεύμα, εμφανίζεται κατά τους

---

* Με την παρούσα μελέτη επιθυμώ να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς τον καθηγητή Ε. Ν. Τσιγαρίδα, ο οποίος μου επεσήμανε την εικόνα της Βλάστης, προσφέροντας παράλληλα κάθε βοήθεια για την πραγμάτευσή της.

1. Η προέλευση της εικόνας είναι άγνωστη.

2. Όχι νέος και στραγγυλογένης, όπως αναφέρει ο Διονύσιος (Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, 296).

χρόνους των Παλαιολόγων[3]. Δεν είναι πολλά τα παραδείγματα αντίστοιχων εικόνων με τον Πατέρα να κρατεί σκήπτρο και ανάμεσα σε αυτόν και τον Υιό να υπάρχει η σφαίρα[4]. Ο τύπος αυτός, με εικονογραφικές παραλλαγές[5], συνεχίζει να εμφανίζεται έως το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα[6]. Η συγκεκριμένη σύνθεση είναι γνωστή από χαρακτικά και επαναλαμβάνεται σε έργα ζωγράφων από την Κορυτσά[7], ενώ τη συναντούμε και σε άγνωστες εικόνες από την περιοχή της Εράτυρας[8].

Η κεντρική παράσταση του αγίου, πλην του άνω μέρους της εικόνας, πλαισιώνεται με εννέα σκηνές από τον βίο του, σύμφωνα με τα κείμενα και το συναξάρι του *Θησαυρού* του Δαμασκηνού Στουδίτη[9]. Η αφήγηση στις σκηνές βαίνει από την επάνω αριστερή πλευρά προς τα κάτω και δεξιά και κατόπιν από κάτω προς τα επάνω. Οι σκηνές χωρίζονται μεταξύ τους με γραπτή ταινία και συνοδεύονται από επιγραφές με μικρογράμματη γραφή, οι οποίες δηλώνουν, ανορθόγραφα, το εικονιζόμενο επεισόδιο. Οι επιγραφές δεν είναι ευανάγνωστες σε όλες τις σκηνές, διότι έχουν φθαρεί.

Ξεκινώντας από την άνω αριστερή πλευρά, οι σκηνές, οι οποίες ιστορούνται

---

3. Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, Αθήναι 1936, 17, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης, Γ. Γούναρης, *Εικόνες της Μονής Λειμώνος Λέσβου*, Θεσσαλονίκη 1999, 68-70, αρ. 17 (στο εξής: Γούναρης *Εικόνες Μονής Λειμώνος*).

4. Στον συνήθη τύπο, ο Πατέρας και ο Υιός είναι ομόθρονοι, κρατούν κώδικες και ευλογούν. (*Holy Image, Holy Space, Icons and frescoes from Greece*, κατάλογος έκθεσης, Athens 1988, 218-219, αρ. 62, Ν. Χατζηδάκη).

5. Στις περισσότερες εικόνες οι δύο μορφές ακουμπούν στη σφαίρα, ενώ απουσιάζει ο σταυρός, όπως στην Αντιβουνιώτισσα της Κέρκυρας (δεύτερο μισό 16ου αι.) (Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990, 67).

6. Εικόνα Μουσείου Μονής Λειμώνος (δεύτερο μισό 18ου αι., Γούναρης *Εικόνες Μονής Λειμώνος*, 68-70, αρ. 17) κ.ά.

7. *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας, Κατάλογος έκθεσης*, Θεσσαλονίκη 2006, 142-145, αρ. 48 και 154-157, αρ. 52 αντίστοιχα (Ε. Δρακοπούλου).

8. Βλ. για παράδειγμα αδημοσίευτη εικόνα του αγίου Αθανασίου με σκηνές του βίου του στον ομώνυμο ναό της Εράτυρας (προσωπική παρατήρηση).

9. Υπάρχουν πολλές εκδόσεις του *Θησαυρού* του Δαμασκηνού Στουδίτη (πρωτοτυπώθηκε το 1546). Στο παρόν κείμενο χρησιμοποιούμε το: «Λόγος εἰς τό μαρτύριον τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Εὐσταθίου, τοῦ νέου Ἰώβ, καί τῆς συμβίας αὐτοῦ Θεοπίστης, καί τῶν τέκνων αὐτῶν Ἀγαπίου καί Θεοπίστου», παραφρασθείς εἰς τήν κοινήν γλῶσσαν παρά τοῦ ἐν μοναχοῖς ἐλαχίστου Δαμασκηνοῦ ὑποδιακόνου τοῦ Στουδίτου (15ος αιώνας), ο οποίος εμπεριέχεται στο Κ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, Ἀθῆναι 1894, 255-272 και κυρίως 258-272 (στο εξής: Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*). Βλ. επίσης *Acta Sanctorum* (AA.SS. Septembris 20, IV, 123). *PG* 105, στ. 376 κ.ε. Fr. Halkin, *BHG* I, 201, Bruxelles 1957, 201 Nr 641, 642, 643, όπου και άλλα κείμενα. H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, e codice Sirmondiano,* Bruxelles 1902, ανατύπωση Anastatique Louvain 1954, στ. 59-61. H. Delehaye, *Les Légendes Greques des Saints Militaires*, Paris 1909. Μεγαλομάρτυρος, του Πλακίδα († 118, 20ή Σεπτεμβρίου).

στην εικόνα του αγίου Ευσταθίου στο ναό του Αγίου Νικολάου Βλάστης Κοζάνης, είναι οι ακόλουθες:

1. Το όραμα του αγίου
2. Η βάπτιση του αγίου και της οικογένειάς του
3. Ο άγιος προσεύχεται
4. Ο ναύκληρος κρατεί την γυναίκα του αγίου
5. Οι γιοί του αγίου αρπάζονται από λιοντάρι και λύκο
6. Οι στρατιώτες του βασιλιά ζητούν τον άγιο
7. Ο άγιος συνομιλεί με τον ηγεμόνα
8. Ο άγιος με τα δύο του παιδιά
9. Η συνάντηση και αναγνώριση με την γυναίκα του αγίου

Σε ό,τι αφορά στην εικονογραφική απόδοση των επεισοδίων της εικόνας του αγίου Ευσταθίου στον ναό του Αγίου Νικολάου Βλάστης, σε σχέση με μικρογραφίες, τοιχογραφίες και εικόνες, όπου διασώζονται τα συγκεκριμένα επεισόδια, έχουμε να παρατηρήσουμε τα εξής:

Η εικονογράφηση του βίου του αγίου είναι αρκετά πρώιμη, όπως μαρτυρούν οι σκηνές που συναντούμε σε μικρογραφίες ήδη από το δεύτερο μισό του 9ου αιώνα, στο Ψαλτήρι κωδ. 61 (φ. 138α) της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους (857-865)[10], όπου παριστάνεται μόνο το όραμα του αγίου ή στο Μηνολόγιο του Βασιλείου στο Βατικανό (f 53) (979-984), όπου παριστάνεται μόνο ο μαρτυρικός του θάνατος στο χάλκινο βόδι[11]. Στο Ψαλτήρι Chloudov (δεύτερο μισό 9ου αι.) υπάρχει σύνθεση δυο σκηνών, του αγίου που καλπάζει σε αντίθετη κατεύθυνση από το ελάφι, αλλά και η μετά την πτώση του ομολογία προς τον Χριστό[12]. Εικονογραφικό κύκλο, ωστόσο, συναντάμε αργότερα, στο Μηνολόγιο κωδ. 14 (φ. 52α) της Μονής Εσφιγμένου (11ος με 12ο αι.), όπου αποδίδονται τέσσερις σκηνές από τον βίο του[13].

10. S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, Paris 1966, 138, πιν. 21. Γ. Γαλάβαρης, *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995, εικ. 13, αρ. 13 (στο εξής: Γαλάβαρης, *Ζωγραφική χειρογράφων*).

11. *Il Menologio di Basilio* (Cod. Vaticano Greco 1613), II, Plates, Turin 1907, πιν. 53. *LCI*, 6, 194-199, εικ. 4.

12. K. Weitzmann, *Die griechische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts,* Berlin 1935, 55. Grabar A., *L'iconoclasm byzantine. Dossier archéologique*, Paris 1957, 200-201, εικ. 160. Δ. Πάλλας, «Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου στή Σαλαμίνα», στο *Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον, Γ'* (1966), 328-369, κυρίως 336 (στο εξής: Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου).

13. *Οἱ Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα. Παραστάσεις – ἐπίτιτλα – ἀρχικά γράμματα* (Σ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Καδᾶς), τόμ. Β', Ἀθῆναι 1975, 365, 367-368, εικ. 329, 330 (στο εξής: *Θησαυροί Ἁγίου Ὄρους*). Γαλάβαρης, *Ζωγραφική χειρογράφων*, εικ. 128, 133, αρ. 128.

Σε τοιχογραφίες συναντούμε παραστάσεις του αγίου από τον 10ο με 11ο αιώνα στην Καππαδοκία[14]. Στον ναό του Αγίου Ιωάννου - Σακλή Κιλισέ στο Γκιόρεμε (10ος με 11ο αι.), εικονίζεται ο άγιος έφιππος και το ελάφι, αλλά δίπλα στον άγιο υπάρχουν ίχνη και από άλλες μορφές, προφανώς της οικογένειάς του, υποδηλώνοντας έτσι και άλλα στοιχεία από τον βίο του[15]. Ο μοναδικός εικονογραφικός κύκλος του αγίου που γνωρίζουμε είναι μεταγενέστερος, περιλαμβάνει οκτώ σκηνές από τον βίο του και βρίσκεται στη λιτή του κυριακού της σκήτης των Καυσοκαλυβίων του Αγίου Όρους, έργο του Καρπενησιώτη ζωγράφου Μητροφάνη το 1820 (Εικ. 2)[16].

Εικόνες[17] με σκηνές από τον βίο του αγίου Ευσταθίου υπάρχουν στην Πάτμο, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευσταθίου στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Σύφαντου (1610-1630) με δώδεκα σκηνές[18] και στον ναό της Ελεημονήτριας (1620-1640) με επτά σκηνές[19], όπου υπάρχουν άλλες δύο εικόνες του αγίου, με σημαντικές ωστόσο φθορές. Η μία είναι μεταγενέστερη και φέρει πέντε σκηνές από τον βίο του αγίου[20]. Εικόνα του αγίου υπάρχει και στο παρεκκλήσι του Αγίου Χαραλάμπους στη Σαλαμίνα, σήμερα στον ναό του Αγίου Μηνά στην ίδια πόλη (16ος-17ος αι.), όπου τα τρία επεισόδια του βίου του αγίου παρουσιάζονται

---

14. N. Thierry, «Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce», *L'Information de l'Histoire de l'art,* 14e année, αρ. 1, 1969 (στο εξής: Thierry, Quelques monuments). C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'apside et de ses abords,* Paris 1991, 209-218 (στο εξής: Jolivet-Lévy, *Les églises*).

15. Το θέμα επαναλαμβάνεται στον ναό του Ορτάκιοϊ στη Σινασσό (G. De Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce* II1, Paris 1936, 242, πιν. 194, 3. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου 338-339, πιν. CIV).

16. Οι σκηνές που αποδίδονται είναι: το όραμα του αγίου, η βάπτιση, ο αποχωρισμός της γυναίκας και των παιδιών του, η εύρεση του αγίου, η υποδοχή του στη Ρώμη, η αναγνώριση της γυναίκας και των παιδιών του, η ρίψη της οικογένειας σε λιοντάρι, το μαρτύριο της οικογένειας (Μοναχός Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, «Μεταβυζαντινή τέχνη στη Σκήτη Καυσοκαλυβίων», *Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συμποσίου, «Άγιον Όρος. Πνευματικότητα και Ορθοδοξία – Τέχνη,* Θεσσαλονίκη Ε.Μ.Σ., 2006, 347-350. Ν. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα της συνοδείας των Καρπενησιωτών ζωγράφων σε τοιχογραφίες του Άθω (1785-1890),* τομ. Α΄ κείμενο, τομ. Β΄ εικόνες, Θεσσαλονίκη 2009 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), 233-235, εικ. 345-352 (στο εξής: Μπονόβας, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*).

17. Συνήθεις είναι οι εικόνες, όπου ο άγιος αποδίδεται ως μάρτυρας με σταυρό ή συνοδεύεται από την οικογένειά του, όπως η εικόνα Μηνολογίου (τέλος 14ου αι.) στη Μονή Μεγάλου Μετεώρου, κ.α. (Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο,* Αθήνα 1990, 197).

18. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ζωγραφικής,* Αθήνα 1977 (ανατύπωση, Αθήνα 1995), 144-146, αρ. 107, πιν. 158 (στο εξής: Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*).

19. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου,* 166-167 αρ. 143, πιν. 182-183. *Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου,* Αθήνα 1988, 124, εικ. 42-43 (Μ. Χατζηδάκης) (στο εξής: *Θησαυροί Πάτμου*).

20. Χατζηδάκης *Εικόνες Πάτμου,* 143.

συμπυκνωμένα σε μια ενιαία σύνθεση (Εικ. 3)[21]. Στην Πάρο υπάρχει εικόνα του αγίου με έξι σκηνές από τον βίο του, έργο του κρητικού ιερομονάχου Δαμασκηνού (17ος αι.)[22]. Σε δίζωνη εικόνα του 17ου αιώνα, εικονίζονται δυο επεισόδια του βίου του αγίου[23], ενώ στη Ζάκυνθο, στον ναό του Αγίου Ευσταθίου στο Αργάσι υπάρχει εικόνα με τέσσερις σκηνές του βίου του αγίου (τέλος 17ου αι.)[24]. Στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών σε εικόνα από τη Μικρά Ασία (1826) διασώζονται εννέα επεισόδια του βίου του[25]. Στην Τήνο, στο Μουσείο Μεγαλόχαρης, υπάρχει τρίζωνη εικόνα του αγίου με τέσσερις σκηνές του βίου του (δεύτερο μισό 18ου αι., Εικ. 4)[26]. Εκτός αυτών βέβαια υπάρχουν αδημοσίευτες εικόνες, οι οποίες θα μπορούσαν να προσφέρουν ενδιαφέροντα στοιχεία για την εικονογραφία του αγίου[27].

Στις παραπάνω παραστάσεις του αγίου Ευσταθίου με σκηνές του βίου του, στην κεντρική σκηνή ο άγιος αποδίδεται με δύο κυρίως εικονογραφικούς τύπους, είτε έφιππος είτε γονυπετής. Υπάρχουν δυο παραλλαγές του έφιππου αγίου. Στην πρώτη, ο άγιος αποδίδεται με ελαφρά στροφή προς τον θεατή ή γυρίζει το άνω μέρος του σώματος, ώστε να είναι σχεδόν μετωπικός. Ο τύπος αυτός είναι σπανιότατος και, εκτός από την εικόνα της Βλάστης (Εικ. 1), τον συναντάμε στην εικόνα του Αγίου Γεωργίου του Σύφαντου Πάτμου (1610-1630)[28]. Στις δυο αυτές περιπτώσεις δεν αποδίδεται το ελάφι στην κεντρική παράσταση αλλά σε χωριστό επεισόδιο στην πρώτη σκηνή. Στη δεύτερη και πιο συνηθισμένη παραλλαγή του έφιππου αγίου, ο άγιος προσβλέπει ή τοξεύει το ελάφι. Ουσιαστικά πρόκειται για τη σκηνή του οράματος του αγίου, που είναι και η πιο δημοφιλής του βίου του[29].

---

21. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 328-369. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Πρωτοσύγκελο της Μητρόπολης Λαρίσης και Τυρνάβου, π. Αχίλλειο Τσούτσουρα, για την ευγενική παραχώρηση έγχρωμης φωτογραφίας της εικόνας.

22. Α. Ὀρλάνδος, *Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, 10 (1964), 128-129, πιν. 56.

23. *Icons and East Christian Works of Art*, Amsterdam 1980, 110.

24. Γ. Ρηγόπουλος, *Εικόνες Ζακύνθου και τα πρότυπά τους*, τομ. Γ΄, Αθήνα 2006, 509-517, εικ. 321 (στο εξής: Ρηγόπουλος, *Εικόνες Ζακύνθου*).

25. *Ειδική Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*, Αθήνα 1982, 27-28, αρ. 27 (στο εξής: *Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*). *Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο.* Ευρωπαϊκές ημέρες πολιτιστικής κληρονομιάς, Λιμάνια (25 Σεπτεμβρίου – 30 Νοεμβρίου 1997), Αθήνα 1997, 63, αρ. 24 (Ανδρ. Κατσελάκη) (στο εξής: Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο). *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, εικ. 174 (στο εξής: *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*).

26. Ι. Γκερέκος, *Εικόνες της Τήνου*, Τήνος 2008, 65-68, εικ. σ. 83 (στο εξής: Γκερέκος, *Εικόνες Τήνου*).

27. Ενδεικτικά αναφέρω δίζωνη εικόνα του 19ου αιώνα στη Συλλογή Εικόνων της Δημόσιας Βιβλιοθήκης Λευκάδας, δυο εικόνες στο Μεταξοχώρι στην Αγιά Λαρίσης, κ.α.

28. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 144-146, αρ. 107, πιν. 158.

29. Erwin Panofsky, *Dürer's «St. Eustace»*, Record of the Art Museum, Princeton University

Το όραμα του αγίου αποδίδεται στην πρώτη σκηνή στην εικόνα της Βλάστης (Εικ. 1). Επάνω στον άγιο πέφτουν οι φωτεινές ακτίνες μέσα από τις νεφέλες, όπου παραστέκει ο Χριστός, στο άνω μέρος της σκηνής. Στην άνω αριστερή γωνία της σκηνής αναγράφεται: *ο άγιος κυνηγόντας την έλαφον, βλέπει σταυρόν φωτεινόν ανάμεσα των δύο κεράτων της ελάφου.*

Το όραμα του αγίου απεικονίζεται όπως περιγράφεται στον *Λόγο* του Δαμασκηνού Στουδίτου[30]. Σύμφωνα με αυτόν, ο άγιος Ευστάθιος ήταν Ρωμαίος στρατηγός με το όνομα Πλακίδας, υπό τις διαταγές του αυτοκράτορα Τραϊανού, όταν σε ένα από τα κυνήγια του παρουσιάστηκε ο Χριστός με μορφή ελαφιού. Ο Πλακίδας, έφιππος, παρασύρεται κυνηγώντας το ελάφι (με σταυρό ανάμεσα στα κέρατα), που πήδησε από ένα χάσμα «μέγα της γης».

Τον εικονογραφικό τύπο της σκηνής, όπου ο άγιος προσβλέπει στο ελάφι, πρωτοσυναντάμε στο Ψαλτήρι Chloudov (δεύτερο μισό 9^{ου} αι.)[31], ενώ αργότερα στις εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας[32], καθώς και στην κεντρική παράσταση στις εικόνες στο Αργάσι της Ζακύνθου[33] και της Τήνου (Εικ. 4)[34]. Ο εικονογραφικός τύπος με τον άγιο να στοχεύει το ελάφι με το τόξο είναι σπανιότερος και έλκει την καταγωγή του από γεωργιανές τοιχογραφίες του 12^{ου} –

IX, 1950 (στο εξής: Panofsky, *Dürer's «St. Eustace»*). Για την εικονογραφία του αγίου Ευσταθίου βλ. επίσης L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien: III1. Iconographie de Saints, A-F*, Paris 1958, 468-471. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου 338-339. T. Velmans, «L'église de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie», *Cah. Arch.* 33 (1985), 19–45 (στο εξής: Velmans, L'église de Zenobani). Coumoussi A., «Une représentation rare de la vision de saint Eustache dans une église grecque du XIIIe siècle», *CArch* (1985), 51-60 (στο εξής: Coumoussi Une représentation), όπου υποστηρίζει τον αφιερωτικό και νεκρικό χαρακτήρα του θέματος. *The Oxford Dictionary of Byzantium,* vol. II, New York, Oxford 1991 (λήμμα: Eustathios, 753). L. Mavrodinova, «Utočnenija I razkritija v sreduovekovnatá živopis po balgarskite zemi», *Kirilo – Metodievski studii* 17 (2007), 474-483. K. Amprazogoula, «La vision de saint Eustathe dans la peinture post-byzantine», *Zograf* 32 (2008), 163-172.

30. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, 258-261.

31. K. Weitzmann, *Die griechische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts,* Berlin 1935, 55 (στο εξής: Weitzmann, *Die griechische*). A. Grabar, *L'iconoclasm byzantine. Dossier archéologique*, Paris 1957, 200-201, εικ. 160 (στο εξής: Grabar, *L'iconoclasm*). Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 336. Βλ. επίσης στο Ψαλτήριο British Museum, Addit. MS 19352 (φ. 130v), από το εργαστήριο της Μονής Στουδίου (1066) (L. Mariès, *L'irruption des saints dans l'illustration du psautier byzantine*, Anal. Boll. 68, 1950, 155. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 337, πιν. CIIIα).

32. Ν. Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16^{ο} έως το πρώτο μισό του 20^{ού} αιώνα*, Αθήνα 2002, 138, αρ. 26, πιν. 15, όπου προηγούμενη βιβλιογραφία.

33. Ρηγόπουλος, *Εικόνες Ζακύνθου,* 509-517, εικ. 321.

34. Γκερέκος, *Εικόνες Τήνου*, 65-68, εικ. σ. 83.

16ου αιώνα[35]. Τον τύπο αυτό συναντάμε σε εικόνα με το όραμα του αγίου Ευσταθίου της Μονής Λειμώνος (16ος αι.)[36] και σε δίζωνη εικόνα του 17ου αιώνα[37]. Σπάνιος είναι και ο τύπος όπου ο άγιος καταδιώκει το ελάφι με δόρυ[38].

Ο δεύτερος εικονογραφικός τύπος, με τον οποίο εικονίζεται ο άγιος Ευστάθιος στην κεντρική παράσταση ανάλογων εικόνων, είναι αυτός όπου έχει αφιππεύσει και προσεύχεται γονατιστός ή όρθιος εμπρός από το ελάφι[39]. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα είναι γνωστό ήδη από τον 9ο αιώνα[40].

---

35. Γούναρης, *Εικόνες Μονής Λειμώνος*, 82-84. Velmans, L'église de Zenobani, 30 κ.ε., εικ. 12-13, 31, εικ. 16-17. Coumoussi, Une représentation, 51κ.ε., πιν. 1. Για το ίδιο θέμα βλ. *ODB*, vol. II, (λήμμα: Eustathios, 753). Βλ. και ανάγλυφο στο Μουσείο Γεωργιανής Τέχνης στην Τιφλίδα (D. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick – New Jersey 1961, 259 κ.ε., εικ. 118) και την τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (1605), Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 145-146, πιν. 6α, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Ωστόσο, απαντάται προηγουμένως στη Μονή Φιλανθρωπηνών (*Monastères de l'île de Ioannina, Peintures*, Miltos Garidis, Myrtali Acheimastou-Potamianou, Thetis Liva-Xanthaki, Barbara Papadopoulou, Frafuisca Kefallonitou, Anastasia Tourta, Yorgos Smyris, Athanasios Paliouras, Philotheos Dedes, Ioannina 1993, πιν. 155). Βλ. επίσης τοιχογραφία στη Μονή Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758), Ι. Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18ου αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Αθήνα 2008, 222-223, πιν. 21, πιν. 214 (στο εξής: Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες*).

36. Γούναρης, *Εικόνες Μονής Λειμώνος*, 82-84, αρ. 25.

37. *Icons and East Christian Works of Art*, Amsterdam 1980, 110.

38. Βλ. τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννου - Σακλή Κιλισέ στο Γκιόρεμε (10ος με 11ο αιώνα), Thierry, Quelques monuments, 17. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου 338, πιν. CIV), τον 13ο αιώνα στον Άγιο Γεώργιο Διασορίτη Νάξου, στον Άγιο Βασίλειο Γέφυρας στην Άρτα (Velmans, L'église de Zenobani, 35, 36) και ίσως στην τοιχογραφία της Αγίας Θέκλας στην Εύβοια (Coumoussi, Une représentation, 51-60, εικ. 1). Βλ. επίσης, μικρογραφία στο Μηνολόγιο κωδ. 14 (φ. 52α) Μονής Εσφιγμένου (11ος-12ος αι.), *Θησαυροί Αγίου Όρους*, Β', 365, 367-368, εικ. 329, 330. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική χειρογράφων*, εικ. 128, 133, αρ. 128.

39. Παραστάσεις στο καθολικό της Ι.Μ. Δοχειαρίου, στις τράπεζες των Ι.Μ. Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Εσφιγμένου, Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες*, 222-223, όπου προηγούμενη βιβλιογραφία. Βλ. και Καυσοκαλύβια Αγίου Όρους (Μπονόβας, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 233-234, εικ. 345).

40. Όπως στο Ψαλτήρι κωδ. 61 (φ. 138α) της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους (857-865), στο Par. Gr. 20 (φ. 5v) του 10ου αι. (S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, Paris 1966, 138, πιν. 21 και 35 αντίστοιχα. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική χειρογράφων*, εικ. 13, αρ. 13). Βλ. επίσης, τη δεύτερη σύνθεση στο Ψαλτήρι Chloudov του δεύτερου μισού του 9ου αι. (Weitzmann, *Die griechische*, 55. Grabar, *L' iconoclasm*, 200-201, εικ. 160. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 336). Στο Ψαλτήριο Hamilton (Βερολίνο, Kupferstichkabinett 78, A.9, φ.136r) του 13ου αι., ο άγιος αποδίδεται αφιππευμένος μεν, αλλά όρθιος, σε στάση δέησης προς το ελάφι (Wescher P., *Beschreibends Verzeichnis der Miniaturen – Handschriften und Einzelblätter – des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin*, Leipzig 1931, 28). Γονυπετής και σε στά-

Στο σημείο αυτό να σημειώσουμε την άποψη του Panofsky, που διακρίνει δυο παραδόσεις σχετικά με το θέμα της θεοφάνειας, τη βυζαντινή και τη γοτθική[41]. Η θεοφάνεια στο επεισόδιο του οράματος δηλώνεται είτε με την προτομή του Χριστού μέσα σε δόξα[42] είτε με απλό σταυρό[43]. Η εικονογράφηση του Εσταυρωμένου στον σταυρό του ελαφιού εμφανίζεται στο ψαλτήρι Pierpont Morgan Library 756 (φ. 9r), περίπου το 1260[44] και θεωρήθηκε από τον Panofsky γοτθική έμπνευση[45]. Την άποψη αυτή ακολουθεί και ο Χατζηδάκης[46], προσθέτοντας ότι τον συναντάμε κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Σύμφωνα με τον Πάλλα, η έννοια του Εσταυρωμένου παραδίδεται ήδη από τον Νικήτα Παφλαγόνα (τέλη 9ου

ση δέησης αποδίδεται ο άγιος στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (1826) *(Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*,27-28, αρ. 27. *Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο*, 63, αρ. 24 (Ανδρ. Κατσελάκη). *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 174). Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται ο άγιος στην τελευταία από τις πέντε ζώνες σε εικόνα της Συλλογής Γεωργίου Τσακύρογλου (1789), έργο του Νικολάου Πλακύδα (Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες, Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου*, Αθήνα 1980, 237, αρ. 363).

41. Τη μια με χαρακτηριστικό τη δραματική ενέργεια, την κίνηση, που επέζησε από την αρχαία τέχνη και την άλλη με χαρακτηριστικό την ευσεβή θεωρία, την εσωτερικότητα. Ο Panofsky ασχολήθηκε συστηματικά με την εικονογραφία του αγίου Ευσταθίου, ο οποίος στη Δύση συγχέεται με τον Ουβέρτο (Panofsky, *Dürer's «St. Eustace»*, Nr. 1, 5).

42. Βλ. Ψαλτήρι κωδ. 61 *(*φ. 138α) της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους (857-865), Μηνολόγιο κωδ. 14 της Μονής Εσφιγμένου Αγίου Όρους (11ος αι.), ναό στο Γκέϊκ-Κιλισέ της Καππαδοκίας (De Jerphanion, *Les églises*, II1, 371, πιν. 200, 1. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 339), τοιχογραφίες σε γεωργιανούς ναούς του 12ου αι. (Velmans, L'église de Zenobani, 30) κ.α.

43. Βλ. τοιχογραφία του Αιβαλή - Κιλισέ Καππαδοκίας (920), (Thierry Nicole et Michel, «Ayvali Kilise ou pigeonnier de Güllli Dere. Église inédite de Cappadoce», *Cahiers Arhéol.* 15, (1965), 125-126, εικ. 18-19. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 339), παρεκκλήσιο του Αγίου Ευσταθίου στο Γκιόρεμε Καππαδοκίας (πριν το έτος 1148/49) (G. De Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce* I1, Paris 1925, 148. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 339), ίσως και ναός στο Μπαλήκ – Κιλισέ (De Jerphanion, *Les églises,* II1, 256, πιν. 176, 3). Ο τύπος του ελαφιού με σταυρό ανάγεται, σύμφωνα με τον Πάλλα, στο παλαιοχριστιανικό θέμα του προβάτου με τον σταυρό ή με μονόγραμμα στο κεφάλι και η μετατροπή του σταυρού σε προσωπική παράσταση του Χριστού ανάγεται, πιθανότατα, στους χρόνους μετά την εικονομαχία (Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου, 344, όπου και παράθεση παραδειγμάτων).

44. *The Pierpont Morgan Library*. Exhibition of Illuminated Manuscripts held at New York Public Library, New York 1934, 22 Nr. 41. Αργότερα εμφανίζεται σε πίνακα του Pisanello (1436/38) (Panofsky, «Dürer's St. Eustace», 8-9, εικ. 5, 7).

45. Ωστόσο, ο Walter υποστήριξε ότι το στοιχείο του Εσταυρωμένου διακρίνεται σε μικρογραφία του Μεταφραστή του Σεπτεμβρίου του Λονδίνου του 11ου-12ου αι. (Chr. Walter, «The London September Metaphrast Additional 11870», *Zograf* 12 (1981), 15, εικ. 8). Η Velmans αμφισβήτησε την άποψη του Walter, θεωρώντας ότι το θέμα είναι γοτθικό (Velmans, L'église de Zenobani, 37-38).

46. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 146.

αι.)[47]. Δε λείπουν, ωστόσο, και οι περιπτώσεις δίχως σταυρό ανάμεσα στα κέρατα του ελαφιού[48], όπως σε τοιχογραφία της κρύπτης των S. Eremiti στο Palagianello Απουλίας (12^{ος} αι.)[49].

Στην εικόνα της Βλάστης, κάτω από τη σκηνή του οράματος, αποδίδεται το επεισόδιο της βαπτίσεως του αγίου (Εικ. 1). Δεξιά διακρίνεται ο ιερέας, ο οποίος τελεί την βάπτιση, ενώ ο άγιος με σταυρωμένα τα χέρια στο στήθος αποδέχεται το μυστήριο και από Πλακίδας μετονομάζεται Ευστάθιος. Πίσω του ακολουθούν η σύζυγός του, η οποία μετονομάζεται από Τατιανή Θεοπίστη και τα δύο τους παιδιά, ο Αγάπιος και ο Θεόπιστος. Στην επιγραφή δηλώνεται και το όνομα του ιερέα[50]: *ο άγιος βαπτίζεται υπό Ιωάννου αρχιερέως σύν τη Γυναίκι, και των δύο παίδων αυτου.*

Συνηθέστερη είναι η απόδοση της οικογένειας γονατιστής μπροστά στον ιερέα[51], όπως στις εικόνες του Αγίου Γεωργίου του Σύφαντου και της Ελεημονήτριας Πάτμου[52]. Στην τοιχογραφία των Καυσοκαλυβίων (1820), όπου αναφέρεται επίσης το όνομα του ιερέα Ιωάννη που τελεί το μυστήριο, ο άγιος αποδίδεται εντός της κολυμβήθρας[53].

Μετά το βάπτισμα, αποδίδεται το επεισόδιο της προσευχής του αγίου (Εικ. 1). Ο Χριστός εικονίζεται στην άνω δεξιά γωνία της σκηνής, εντός νεφέλης, να ευλογεί τον γονυπετή άγιο[54]. Στο άνω αριστερό μέρος αναπτύσσεται η επιγραφή: *ο άγιος έρχεται εις τόπον οπου εζήτα, και πεσών προσηύχετο.*

Στην εικόνα της Τήνου (Εικ. 4) δεν αποδίδεται το ελάφι στην πρώτη από αριστερά σκηνή, οπότε υποθέτουμε ότι πρόκειται για το επεισόδιο της προσευχής του αγίου προς τον Χριστό[55]. Το επεισόδιο αυτό απουσιάζει από τις άλλες εικό-

---

47. Νικήτα Παφλαγόνα, Εγκώμιον «*Ἐπέστραπται μέν γάρ πρός τόν ἄνδρα τό θαυμάσιον ἐκεῖνο ζῶον, οὗ πρός την κεφαλήν τήν τοῦ ἐσταυρωμένου τό παραδοξότατον καταθεαθῆναι μορφήν*» *P.G.* 105, 381 (Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου 340).

48. Βλ. ναό του Αγίου Ιωάννου - Σακλή Κιλισέ στο Γκιόρεμε (10^{ος} με 11^{ο} αι.) και του Ορτάκιοϊ στη Σινασσό (De Jerphanion, *Les églises*, II1, 242, πιν. 194, 3. Πάλλας, Εικόνα του αγίου Ευσταθίου 338-339, πιν. CIV).

49. Medea Alba, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Roma 1939, 320, εικ. 160.

50. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, 261, όπου δεν αναφέρεται το όνομα του ιερέα που τέλεσε το μυστήριο του βαπτίσματος.

51. Το επεισόδιο απαντά ήδη στο Μηνολόγιο κωδ. 14 (φ. 52α) της Μονής Εσφιγμένου (11^{ος}-12^{ος} αι.) (*Θησαυροί Αγίου Όρους*, Β΄, 365, 367-368, εικ. 329, 330. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική χειρογράφων*, εικ. 128, 133, αρ. 128).

52. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 144-146, αρ. 107, πιν. 158 και 166-167 αρ. 143, πιν. 182-183. *Θησαυροί Πάτμου*, 124, εικ. 43 (Μ. Χατζηδάκης).

53. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 234, εικ. 346.

54. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, 261-262.

55. Γκερέκος, *Εικόνες Τήνου*, 65-68, εικ. σ. 83.

νες του αγίου με σκηνές του βίου του, προφανώς επειδή συμπυκνώνεται το νόημά της με τη θεοφάνεια και την αποδοχή της από τον άγιο.

Στο κέντρο της τέταρτης σκηνής αποδίδεται το καράβι εντός του οποίου βρίσκεται ο άγιος με την οικογένειά του (Εικ. 1). Οι δοκιμασίες ξεκίνησαν με την πτώχευση του αγίου, ο οποίος αποφάσισε να μεταβεί με την οικογένειά του στην Αίγυπτο για να περάσει στα Ιεροσόλυμα[56]. Ωστόσο, ο ναύκληρος κράτησε με εκβιασμό τη γυναίκα του αγίου. Στην άνω αριστερή γωνία της σκηνής αναγράφεται: *ο ναύκληρος αντί τον ναύλον κρατει τη γυναίκι του αγίου*

Το επεισόδιο αυτό είναι σύνηθες στις εικόνες του αγίου με σκηνές του βίου του[57]. Στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών το επεισόδιο αποδίδεται στη στεριά, με όλη την οικογένεια να συνομιλεί με τον πλοίαρχο[58], ενώ και στην εικόνα της Τήνου (Εικ. 4) το επεισόδιο υπονοείται στη δεύτερη σκηνή, όπου η οικογένεια μεταβαίνει σε λιμάνι[59]. Υπάρχει επίσης στις τοιχογραφίες των Καυσοκαλυβίων Αγίου Όρους (1820), σε ενιαία σύνθεση με το επεισόδιο της αρπαγής των παιδιών του αγίου από θηρία[60].

Μετά από το επεισόδιο αυτό, ο άγιος μη ξέροντας πού να πάει, φτάνει με τα δυο του παιδιά σε έναν ποταμό (Εικ. 1). Η σκηνή εικονογραφείται σύμφωνα με την επιγραφή: *ο άγιος ευρισκόμενος εις το μέσον του ποταμού βλέπει τον μέν ένα γιό του τον επηρε λέων το δε άλλο άρπασε λύκος*[61]. Η σκηνή αυτή υπάρχει σε όλες, σχεδόν, τις αφηγηματικές εικόνες και μάλιστα παρουσιάζει ομοιότητες στις περισσότερες εξ αυτών. Στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών ο καλλιτέχνης απέδωσε το επεισόδιο σε τρεις διαφορετικές σκηνές στο δεξιό πλαίσιο[62].

Στην έκτη σκηνή αποδίδεται το επεισόδιο, όπου οι απεσταλμένοι του βασιλιά και φίλοι του αγίου Αντίοχος και Ακάκιος αναζητούν και αναγνωρίζουν τον Ευστάθιο στη Βαδισσό (Εικ. 1)[63]. Οι δυο στρατιώτες αποδίδονται σε συνομιλία με τον άγιο στα δεξιά τους. Στο βάθος της σκηνής επάνω αριστερά αναγράφεται:

56. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, 262-263.

57. Αν και έχει υποστεί φθορά φαίνεται ότι υπάρχει στην εικόνα του Αγίου Γεωργίου του Σύφαντου Πάτμου. Υπάρχει, επίσης, στην εικόνα της Ελεημονήτριας Πάτμου και στην εικόνα της Σαλαμίνας.

58. *Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*, 27-28, αρ. 27. *Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο*, 63, αρ. 24 (Ανδ. Κατσελάκη). *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 174.

59. Γκερέκος, *Εικόνες Τήνου*, 65-68, εικ. σ. 83.

60. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 234, εικ. 347.

61. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, 263.

62. *Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*, 27-28, αρ. 27. *Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο*, 63, αρ. 24 (Ανδρ. Κατσελάκη). *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 174.

63. Ο άγιος απελπισμένος έφθασε στην πόλη του Πόντου Βαδισσό, όπου έζησε δεκαπέντε χρόνια καλλιεργώντας τη γη. Εντωμεταξύ η αυτοκρατορία βαλλόταν από αποστάτες και ο Τραϊανός θεώρησε ότι μόνο ο αρχιστράτηγός του Πλακίδας θα μπορούσε να βοηθήσει. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, 264-266.

ο [Αντί]οχος και Ακάκιος έρχονται ει την χώραν Βαδισσό ζητώντες τον άγιον. Η σκηνή αυτή υπάρχει σε όλες τις γνωστές αφηγηματικές εικόνες, εκτός της εικόνας της Τήνου (Εικ. 4)[64].

Στη συνέχεια, ο άγιος εμφανίζεται ενώπιον του βασιλιά Τραϊανού. Πίσω του παρίστανται δυο στρατιώτες, ο Αντίοχος και ο Ακάκιος[65]. Ο μεσήλικας ηγεμόνας αποδίδεται καθήμενος σε υπερυψωμένο θρόνο, έχοντας το χέρι σε στάση διαταγής. Πίσω και αριστερά του παραστέκει μία ανδρική μορφή, ίσως φρουρός. Δεξιά και επάνω υπάρχει η επιγραφή: *ο άγιος παρρησιάζεται τω βασιλει.*

Το επεισόδιο αυτό απουσιάζει από τις εικόνες της Ελεημονήτριας Πάτμου[66], του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών[67] και της Τήνου (Εικ. 4)[68]. Στην εικόνα του Αγίου Γεωργίου του Σύφαντου (1610-1630) αποδίδονται δυο σκηνές παρουσίας του αγίου ενώπιον ηγεμόνα, τόσο του Τραϊανού (98μ.Χ.), όσο και του Αδριανού (117-138μ.Χ.)[69]. Ο Αδριανός έριξε τον άγιο με την οικογένειά του στα λιοντάρια, επειδή ήταν χριστιανοί, αλλά τα λιοντάρια δεν τους πείραξαν (όπως τον Δανιήλ). Έτσι, τους έβαλαν μέσα σε ένα κούφιο χάλκινο βόδι και τους έψησαν ζωντανούς. Το επεισόδιο συναντάμε και στην τοιχογραφία στα Καυσοκαλύβια Αγίου Όρους (Εικ. 2)[70].

Στην όγδοη σκηνή ο άγιος εικονίζεται με τα δυο του παιδιά, ενώ απέναντί του στέκει ομάδα στρατιωτών (Εικ. 1). Στο βάθος της σκηνής αναπτύσσεται η επιγραφή: *ο άγιος προστάζει τά δύω παιδία του διά νά υπηρετούν τήν τραπεζάν του*[71].Το επεισόδιο είναι σπάνιο στην εικονογραφία του αγίου. Το συναντάμε στην εικόνα του ναού της Ελεημονήτριας Πάτμου[72], σε τύπο διαφορετικό από την εικόνα της Βλάστης. Αποδίδονται τρεις άνδρες γύρω από ένα τραπέζι, ενώ τα δυο παιδιά υπηρετούν τον πατέρα τους.

Στην τελευταία σκηνή αποδίδεται το επεισόδιο της συνάντησης του αγίου με την γυναίκα του (Εικ. 1). Η Θεοπίστη αποδίδεται γονυπετής προς τον άγιο, ο

---

64. Γκερέκος, *Εικόνες Τήνου*, 65-68, εικ. σ. 83.

65. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, 266.

66. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 166-167 αρ. 143, πιν. 182-183. *Θησαυροί Πάτμου*, 124, εικ. 43 (Μ. Χατζηδάκης).

67. *Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*, 27-28, αρ. 27. *Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο*, 63, αρ. 24 (Ανδρ. Κατσελάκη). *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 174.

68. Γκερέκος, *Εικόνες Τήνου*, 65-68, εικ. σ. 83.

69. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 144-146, αρ. 107, πιν. 158.

70. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 235, εικ. 351.

71. Ο άγιος λαμβάνοντας εντολή από τον Τραϊανό να στρατολογήσει όσους ήθελε, επέλεξε τα δυο παιδιά του ως νεοσύλλεκτους, μη αναγνωρίζοντάς τα, για να υπηρετούν την τράπεζά του, Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, 266-267.

72. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 166-167 αρ. 143, πιν. 182-183. *Θησαυροί Πάτμου*, 124, εικ. 43 (Μ. Χατζηδάκης).

οποίος κάθεται *στη σκιά ενός δέντρου*[73], με το χέρι στο στήθος. Στο βάθος της σκηνής αναπτύσσεται η επιγραφή: *ο άγιος γνωρίζεται με τήν γυναικα του*. Στις άλλες αφηγηματικές εικόνες, ο άγιος συναντάται με όλη την οικογένειά του και μάλιστα το γεγονός παρουσιάζεται, σύμφωνα με τα κείμενα, μπροστά από ανοιχτή σκηνή, την οποία έστησε ο άγιος.

Από την εικόνα απουσιάζει το επεισόδιο, σύμφωνα με το οποίο ο άγιος διηγείται στην γυναίκα του Τατιανή και στα δύο παιδιά του το όραμα με το ελάφι, σκηνή ωστόσο που σπάνια συναντάμε[74]. Απουσιάζει επίσης η σκηνή της συνάντησης όλης της οικογένειας. Σε ορισμένες εικόνες αποδίδονται και σκηνές μάχης ή η θριαμβευτική είσοδος του αγίου στη Ρώμη μετά τις νίκες του, όπως στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών[75].

Εντύπωση προκαλεί ότι στην εικόνα της Βλάστης δεν εικονογραφείται καμία σκηνή από το μαρτύριο του αγίου και της οικογένειάς του και, κυρίως, το χάλκινο βόδι, το οποίο είναι από τα δημοφιλέστερα[76].

Από τα παραπάνω φαίνεται ότι ο καλλιτέχνης της εικόνας δεν είναι γνώστης της προηγούμενης παράδοσης, καθώς δεν φαίνεται να γνωρίζει τα παλαιότερα εικονογραφικά πρότυπα, και πολύ περισσότερο τα κείμενα που αφορούν στον βίο του αγίου Ευσταθίου και αποτελούν πηγή τους. Προφανώς αντιγράφει εικόνες της εποχής του κάνοντας εκτεταμένη χρήση ανθιβόλων.

Στις σκηνές της εικόνας της Βλάστης κυριαρχούν οι ολιγοπρόσωπες παραστάσεις, με έμφαση στα οικοδομήματα του αρχιτεκτονικού βάθους, και η φυσιοκρατική απόδοση των τοπίων, στοιχεία που δεικνύουν τη χρήση χαλκογραφιών.

Βασικό χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη είναι η στερεότυπη επανάληψη των προσώπων, με την ίδια ενδυμασία, η οποία δεν εμφανίζει εναλλαγές ούτε στην επιλογή των χρωμάτων. Ο τρόπος απόδοσης των ανθρώπινων μορφών είναι απλοποιημένος, ενώ η πτυχολογία των ενδυμάτων τους είναι σχηματοποιημένη και σκληρή, χωρίς μαλακές διαβαθμίσεις. Ο προπλασμός στα πρόσωπα είναι σκούρος με ολόφωτες πινελιές στα μάγουλα, στο μέτωπο και στον λαιμό. Εντοπίζετα, παράλληλα, η σχεδιαστική αδυναμία του καλλιτέχνη, εμφανής κυρίως στην απόδοση των χεριών. Είναι φανερή, επίσης, η τάση απόδοσης ρεαλιστικών

---

73. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, 268.

74. Το επεισόδιο υπάρχει στην εικόνα του Αγίου Γεωργίου του Σύφαντου Πάτμου (1610-1630) (Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, 144-146, αρ. 107, πιν. 158).

75. *Έκθεση Κειμηλίων Προσφύγων*, 27-28, αρ. 27. *Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο*, 63, αρ. 24 (Ανδρ. Κατσελάκη). *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, εικ. 174.

76. Στο Μηνολόγιο του Βασιλείου στο Βατικανό παριστάνεται μόνο ο μαρτυρικός θάνατος σε βοόσχημο χάλκινο λέβητα (*Il Menologio di Basilio*, πιν. 53). Το συναντούμε επίσης σε πλήθος μεταβυζαντινές τοιχογραφίες (Βλ. Κ. Κατσίκης, «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Δημητρίου στο χωριό Φρούριο του νομού Κοζάνης», *ZRVI* XLIV, Beograd 2007, 601-611, κυρίως 605).

στοιχείων στα φυσικά τοπία, υποδεικνύοντας λαϊκή αντίληψη, ενώ απλές γραμμές και μεγάλοι όγκοι συνθέτουν τα κτήρια, τα οποία επιβάλλονται στον χώρο.

Η εικόνα φέρει την υπογραφή του ντόπιου Ερατυρέα καλλιτέχνη Γεωργίου στην κεντρική παράσταση: «*1828 μαίου 6 Διά χειρός Γεωργίου εκ Σελίτζης*» (Εικ. 7). Στη βιβλιογραφία αναφέρονται δυο ζωγράφοι με το όνομα Γεώργιος από την περιοχή της Σέλιτζας, οι οποίοι δραστηριοποιούνται την ίδια χρονική περίοδο, ο ιερέας Γεώργιος και ο Γεώργιος Εμμανουήλ[77].

Του Γεωργίου από τη Σέλιτζα γνωρίζαμε μια ενυπόγραφη εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (1821) του τέμπλου της Μονής της Παναγίας στο Σισάνι Κοζάνης[78], αλλά είναι εμφανές ότι έργα δικά του είναι και οι υπόλοιπες εικόνες του ίδιου τέμπλου. Πρόσφατα δημοσιεύτηκε εικόνα του αγίου Νικάνορα[79] με σκηνές του βίου του, η οποία βρίσκεται στον ναό της Παναγίας στο Λοζέτσι (σημερινό Ελληνικό) Ιωαννίνων και φέρει υπογραφή: *διά χειρός γεωργίου εκ Σελίτζης 1834* (Εικ. 5)[80].

Ο Γεώργιος Μανουήλ (1812-1835) φαίνεται να ανήκει σε οικογένεια ζω-

77. Μ. Καλινδέρης, *Γραπτά μνημεῖα ἀπό τή Δυτ. Μακεδονία, χρόνων τουρκοκρατίας*, Πτολεμαΐς τύποις «Ἐπαρχιακῆς Φωνῆς», 1940, 30 (στο εξής: Καλινδέρης, *Γραπτά μνημεία*). Κ. Τσούρκας, «Σισάνιον. Ἕνα ἄγνωστο ἐθνικό καταφύγιο καί ὀχυρό, Β΄ Τό μοναστήρι τῆς Παναγίας», *Μακεδονική Ζωή* 21 (Φεβρουάριος 1968), 24-34. Δ. Μακρής, «Αγιογράφοι από την Εράτυρα», *Μακεδονική Ζωή* 126 (1976), 26-32 (στο εξής: Μακρής, Αγιογράφοι). Β. Στρέμπας, «Λαϊκή ζωγραφική της Εράτυρας», *Τα Χνάρια* 5 (1983), 39. Αθ. Γιομπλάκης, *Η Εράτυρα*, Θεσσαλονίκη 1985, 279-289 (στο εξής: Γιομπλάκης, *Η Εράτυρα*). Κ. Μακρής, *Οι τοιχογραφίες των σπιτιών της Εράτυρας - Σέλιτσας*, Θεσσαλονίκη 1986 (στο εξής: Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*). Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τομ. 1, Αθήνα 1987, 227 (στο εξής: Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*), όπου Γεώργιος (50). Αθ. Βαρσαμίδης, «Αγιογράφοι Ανασελίτσας Κοζάνης», Ανάτυπο από: *Μακεδονική Φιλεκπαιδευτική Αδελφότης*, Θεσσαλονίκη 1988, 142-148, κυρίως 144 (στο εξής: Βαρσαμίδης, Αγιογράφοι Κοζάνης). Α. Δάρδας, *Τα Μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης*, Θεσσαλονίκη 1993, 128-129 (στο εξής: Δάρδας, *Τα Μοναστήρια*).

Σε ό,τι αφορά στο πρόβλημα ταύτισης των δυο ζωγράφων, είχαμε αναφερθεί ακροθιγώς σε προηγούμενη ανακοίνωση σχετικά με το τέμπλο της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σισάνι (Π. Παπαδημητρίου, «Το γραπτό τέμπλο του καθολικού της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σισάνι Κοζάνης», *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, (26-27 Νοεμβρίου 2010), Πρακτικά, Αθήνα 2012, 589-605, στο εξής: Παπαδημητρίου, *Το γραπτό τέμπλο*).

78. Παπαδημητρίου, *Το γραπτό τέμπλο*, 597-598, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

79. Γ. Μανόπουλος, «Η πανούκλα και ο άγιος: Η διάδοση της λατρείας του οσίου Νικάνορα στην περιοχή Ιωαννίνων», στο *Τριακοστό Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων* (Αθήνα, Μάιος 2012), 66-67 στο εξής: Μανόπουλος, Η διάδοση).

80. Την εικόνα και πληροφορίες μου παραχώρησε ο Γ. Μανόπουλος, τον οποίο ευχαριστώ ιδιαιτέρως.

γράφων, καθώς είναι «σύγγαμπρος» του Παπαζήκου, με τον οποίο εργάζεται και στη Λαύρα του Αγίου Όρους. Οι δύο γιοι του, Ιωάννης και Εμμανουήλ, αναφέρονται επίσης ως ζωγράφοι[81]. Έργα του γνωρίζουμε από τη βιβλιογραφία, τα περισσότερα των οποίων δεν μπορούν σήμερα να εντοπιστούν[82]. Ωστόσο, εντοπίσαμε μία αδημοσίευτη εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, πλαισιωμένου από δύο αγγέλους σε δέηση, στον ναό του Αγίου Αθανασίου Τσοτυλίου, η οποία φέρει την υπογραφή: *Διά χειρός Γεωργίου Μανουήλ εκ Σελίτζης* (Εικ. 6, 8). Θεωρούμε ότι η τεχνοτροπία της εικόνας και ο τύπος των γραμμάτων των επιγραφών παραπέμπουν στον ίδιο καλλιτέχνη, όπως και η εικόνα της Βλάστης (1828). Το θέμα της ταύτισης των δυο ζωγράφων φαίνεται ότι ξεκαθαρίζει με τη δημοσίευση άγνωστων μέχρι σήμερα ενυπόγραφων εικόνων, οι οποίες, κατά τη γνώμη μας, δεικνύουν ότι πρόκειται για τον ίδιο ζωγράφο, που άλλες φορές υπογράφει ως Γεώργιος από τη Σέλιτζα (Εράτυρα) και άλλες φορές ως Γεώργιος Εμμανουήλ ή Μανουήλ. Ο ίδιος ζωγράφισε το 1835 τον νάρθηκα του καθολικού της Ζάβορδας[83].

Η έρευνα για τον εντοπισμό έργων του παραπάνω ζωγράφου προκάλεσε το ενδιαφέρον μας για το καλλιτεχνικό κέντρο της Εράτυρας, όσον αφορά την παραγωγή φορητών εικόνων. Η Εράτυρα παρουσιάζει ακμή κατά τον 18ο-19ο αιώνα, που οφείλεται στην εμπορική δραστηριότητα που αναπτύσσει με την Αυστροουγγαρία, τη Σερβία και τη Ρουμανία[84]. Την ίδια περίοδο στην περιοχή καλλιεργήθηκε η ζωγραφική τέχνη με κέντρο το μοναστήρι του Αγίου Αθανασίου[85]. Τη δραστηριότητα των Ερατυρέων αγιογράφων γνωρίζουμε τουλάχιστον από τον 18ο αιώνα, καθώς είναι γνωστά τοιχογραφικά σύνολα ναών από το 1736[86]. Ωστόσο, αναμφισβήτητες μαρτυρίες για την καλλιτεχνική δραστηριότητά τους μας δίνει η περίοδος των ετών 1812 με 1885, κατά την οποία υπογράφουν τα έργα τους και παραθέτουν τον τόπο καταγωγής τους.

Από τις υπογραφές τους γνωρίζουμε, πέραν του Γεωργίου, και άλλους ζω-

---

81. Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*, 17.

82. Ο Δάρδας αναφέρει εικόνα του αγίου Κυπριανού (1812), έργο του Γεωργίου Μανουήλ, στη Μονή της Αγίας Παρασκευής Δομαβιστίου και επάργυρες εικόνες της Παναγίας στη Μονή της Παναγίας Μικροκάστρου (Δάρδας, *Τα Μοναστήρια*, 128-129). Ο Μακρής αναφέρει άλλες δυο δικές του εικόνες του 1824 στον ναό του Αγίου Αθανασίου στο Αξιόκαστρο του Βοΐου (Μακρής, Αγιογράφοι, 26-32). Μετά από επιτόπια έρευνα στην περιοχή, δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε τις παραπάνω εικόνες.

83. Μανόπουλος, Η διάδοση, 66-67.

84. Παπαδημητρίου, Το γραπτό τέμπλο, 589-605.

85. Γιομπλάκης, *Η Εράτυρα*, 279-289. Βαρσαμίδης, Αγιογράφοι Κοζάνης, 142-148.

86. Μακρής, Αγιογράφοι, 26-32. Ν. Μουτσόπουλος, *Οι Εκκλησίες του νομού Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1973, 96. Δέσποινα Αϊβάζογλου-Δόβα, *Δύο εκκλησίες στην Εράτυρα. Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και ο Άγιος Νικόλαος*, ανάτυπο από: τον Θ΄ τόμο της *Επιστημονικής Επετηρίδας της Πολυτεχνικής Σχολής*, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Θεσσαλονίκη 1982, 368.

γράφους από την Εράτυρα: Ο ζωγράφος Ιωάννης είναι γνωστός από τις εικόνες του τέμπλου του ναού της Αγίας Παρασκευής στον Παλαιό Μυλοπόταμο (1815)[87]. Ο Παπά-Ζήκος (Ζήσης Ζωγράφος) είναι συγγενής του Γεωργίου Μανουήλ[88]. Από τα «Απομνημονεύματα» του γιου του Θωμά[89] μαθαίνουμε πως ο Παπαζήκος (πατέρας πέντε παιδιών), αν και δεν είχε ιδιαίτερη παιδεία, διορίστηκε δάσκαλος στη Σέλιτσα και ασχολήθηκε με τα ιερατικά του καθήκοντα, ενώ παράλληλα έκανε τον πρακτικό ιατρό. Θεωρείται ο πιο παραγωγικός από τους ζωγράφους της Εράτυρας. Από τα διασωθέντα χρονολογημένα έργα του προκύπτει ότι εργάσθηκε πάνω από 30 χρόνια[90]. Υπογεγραμμένο έργο του παπά-Ζήκου είναι η εικόνα του αγίου Νικάνορα με σκηνές του βίου του (1844), η οποία βρίσκεται στον ναό της Αγίας Τριάδας στο Λοζέτσι (σημερινό Ελληνικό) Ιωαννίνων (Εικ. 9)[91]. Ο Παναγιώτης Ζωγράφος είναι γνωστός από εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας (1857)[92]. Ο Πρωτοπαπάς Θωμάς Ζωγράφος (Αγαθάγγελος), γιος του ιερέα Παπα-Ζήκου, Αρχιερατικός Επίτροπος του Σισανίου, είναι γνωστός από τα «Απομνημονεύματά» του[93]. Από τα έργα του που υπάρχουν στην περιοχή[94] δημοσιεύουμε άγνωστη εικόνα από τον ναό του Αγίου Νι-

87. Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*, 17.

88. Καλινδέρης, *Γραπτά μνημεία*, 50, 53, 58. Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*, 17. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 278.

89. *Ἀπομνημονεύματα τοῦ Πανοσιωτάτου Κου Ἀγαθαγγέλου Ἀρχιερατικοῦ Ἐπιτρόπου τοῦ Σεβασμιωτάτου Ἁγίου Σισανίου*. Χωρίς τόπο έκδοσης και χρονολογία.

90. Αναφέρονται τα ακόλουθα έργα του: εικόνα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (1836) στον ομώνυμο ναό στη Βελανιδιά (Σιαρμπάδες) Κοζάνης, των Εισοδίων της Θεοτόκου (1844) στον ναό της Θεοτόκου στο Σκαλοχώρι (Τσουκαλοχώρι) Κοζάνης, του αγίου Γεωργίου (1849) στον ομώνυμο ναό της Βλάστης Κοζάνης, εικόνα στο Δρυόβουνο (1834), στην Ολυμπιάδα (1863), στο Μεσόλογγο (1864 και 1865), στην Καστοριά, στην Κλεισούρα, στο Άγιον Όρος (Μακρής, Αγιογράφοι, 32. Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*, 17-18. Καλινδέρης, *Γραπτά μνημεία*, 50, 53, 58. Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 278).

91. Μανόπουλος, Η διάδοση, 66-67. Την εικόνα μού παραχώρησε ο Γ. Μανόπουλος τον οποίο και ευχαριστώ.

92. Η εικόνα βρίσκεται στο σπίτι του Μίλιου στην Εράτυρα (Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*, 17, εικ. σ. 43).

93. Απομνημονεύματα Αγαθαγγέλου. Σύμφωνα με τον Μακρή πρέπει να χρονολογούνται γύρω στα 1909 (Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*, 18).

94. Βλ. Μονή της Αγίας Τριάδος Κοζάνης, κοντά στη Βέρβερη, του γνωστού Μοναστηριού της «Λαριούς», όπου φιλοτέχνησε τις εικόνες του τέμπλου το 1873. Ένα χρόνο αργότερα, ζωγράφισε τις τοιχογραφίες που σώζονται στην κόγχη του καθολικού της Μονής. Βλ. επίσης εικόνα στην Παναγία της Γαλατινής (1878), την οποία ο Μακρής αναφέρει ως έργο του Πρωτοπαπά. Πρόκειται για τον ζωγράφο Πρωτοπαπά Θωμά, γιο του ιερέα Παπα-Ζήκου (Μακρής, Αγιογράφοι, 32). Μια δική του εικόνα βρίσκεται στην εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου του Βυθού (1885). Ο Μακρής αναφέρει την εικόνα αυτή ως έργο του Αγαθάγγελου, Πρωτοσύγκελλου. Πρόκειται για τον ζωγράφο Πρωτοπαπά Θωμά (Μακρής, Αγιογράφοι, 32).

κολάου στη Βλάστη Κοζάνης, όπου βρίσκεται και η εικόνα του αγίου Ευσταθίου (Εικ. 10-11). Ο Μακρής αναφέρει επίσης τους Αντώνη Καλέτσα, και Ι. Καραμήτσο[95].

Τα έργα των παραπάνω Ερατυρέων αγιογράφων αποπνέουν «λαϊκή» αίσθηση και φανερώνουν τη χρήση χαλκογραφιών, φαινόμενο σύνηθες σε αρκετούς ζωγράφους του 19ου αιώνα από τη δυτική Μακεδονία και την Ήπειρο. Ορισμένοι εξ αυτών ξεχωρίζουν με κριτήριο τη μαθητεία τους στον Άθω, ενώ κατόπιν μεταφέρουν την καλλιτεχνική τους εμπειρία στις πατρίδες τους. Η κινητικότητα αυτή δημιούργησε ένα νέο ζωγραφικό ύφος, χαρακτηριζόμενο από την προηγούμενη παράδοση αλλά και την αποδοχή δυτικών προτύπων και κυρίως της χαλκογραφίας[96]. Επίσης, οι ομοιότητες της κοσμικής ζωγραφικής σε τοιχογραφίες σπιτιών της Εράτυρας, αυτή την εποχή, με το έργο των παραπάνω αγιογράφων πείθει ότι η ενασχόλησή τους δεν περιορίστηκε μόνο στην εκκλησιαστική τέχνη[97]. Παράλληλα, τα ζωγραφιστά τέμπλα της εποχής, που διασώζονται στην περιοχή, φανερώνουν τη συσχέτιση των ζωγράφων τους με τους ζωγράφους των αρχοντικών[98].

Συμπερασματικά να σημειώσουμε ότι η εικόνα του αγίου Ευσταθίου με σκηνές του βίου του, η οποία βρίσκεται στη Βλάστη της Κοζάνης, παρουσιάζει ενδιαφέρον, διότι από τις εκτεταμένες σκηνές του βίου του αγίου, μπορούμε να εξαγάγουμε γενικότερα στοιχεία για την εικονογραφία του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικόνα, κυρίως, για την ταυτότητα του καλλιτέχνη που τη φιλοτέχνησε, καθώς υπογράφεται από τον ζωγράφο Γεώργιο από την Σέλιτζα, του οποίου, έως σήμερα, γνωρίζαμε ελάχιστα έργα. Τον 19ο αιώνα, εποχή που δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά ο Γεώργιος, αναπτύχθηκε αγιογραφικό κέντρο στην Εράτυρα. Με την αφορμή της εικόνας του αγίου Ευσταθίου, έγινε στοιχειώδης αναφορά στα χαρακτηριστικά και τη δράση του αγιογραφικού αυτού εργαστηρίου, η οποία παραμένει ακόμη εν πολλοίς άγνωστη, καθώς δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας από τους μελετητές.

---

95. Μακρής, *Οι τοιχογραφίες*, 17.

96. Μπονόβας, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 18 κ.ε.

97. Το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και στο Πήλιο, όπου μάλιστα σώζονται τα ονόματα Χιοναδιτών αγιογράφων - ζωγράφων. Βλ. Μακρής, *Η λαϊκή τέχνη*, 170-182. Κ. Μακρής, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι. 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981, 19-28.

98. Βλ. τέμπλα Αγίας Παρασκευής Δομαβιστίου, Αγίου Νικολάου Εράτυρας, κ.α. (Παπαδημητρίου, *Το γραπτό τέμπλο*, 589-605).



Εικ. 1. Κοζάνη, Βλάστη. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο άγιος Ευστάθιος με σκηνές του βίου του, έργο του Γεωργίου εκ Σελίτζης (1828).



Εικ. 2. Άγιον Όρος, στη λιτή του κυριακού της σκήτης των Καυσοκαλυβίων. Σκηνή από τον βίο του αγίου Ευσταθίου, έργο του Καρπενησιώτη ζωγράφου Μητροφάνη (1820). (φωτογραφία από Ν. Μπονόβα).



Εικ. 3. Σαλαμίνα. Ναός Αγίου Μηνά. Ο άγιος Ευστάθιος με σκηνές του βίου του (16^{ος} - 17^{ος} αι.). (Φωτογραφία από π. Αχ. Τσούτσουρα)



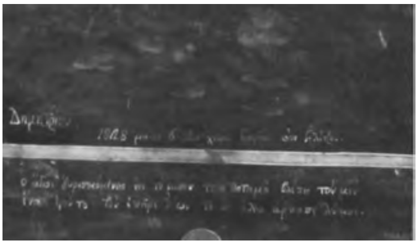
Εικ. 4. Τήνος. Μουσείο Μεγαλόχαρης. Ο άγιος Ευστάθιος με σκηνές του βίου του (Δεύτερο μισό 18^{ου} αιώνα). (Φωτογραφία από Γκερέκο).



Εικ. 5. Ιωάννινα, Λοζέτσι (σημερινό Ελληνικό). Ναός Παναγίας. Ο άγιος Νικάνορας με σκηνές του βίου του, έργο του Γεωργίου εκ Σελίτζης (1834). (Φωτογρ. από Μανόπουλο).



Εικ. 6. Κοζάνη, Τσοτύλι. Ναός Αγίου Αθανασίου. Χριστός Παντοκράτορας, έργο του Γεωργίου εκ Σελίτζης (1824).



Εικ. 7. Κοζάνη, Βλάστη. Ναός Αγίου Νικολάου. Υπογραφή Γεωργίου εκ Σελίτζης στην εικόνα του αγίου Ευσταθίου με σκηνές του βίου του (1828).



Εικ. 8. Κοζάνη, Τσοτύλι. Ναός Αγίου Αθανασίου. Υπογραφή Γεωργίου εκ Σελίτζης στην εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα (1824).



Εικ. 9. Ιωάννινα, Λοζέτσι (σημερινό Ελληνικό). Ναός Αγίας Τριάδας. Ο άγιος Νικάνορας με σκηνές του βίου του, έργο του παπά-Ζήκου (1844). (Φωτογραφία από Μανόπουλο).



Εικ. 10. Κοζάνη, Βλάστη. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Χριστός Παντοκράτορας, έργο του Παπά-Θωμά εκ Σελίτζης (1872).



Εικ. 11. Λεπτομέρεια της εικόνας 10.

Alexandra Trifonova

Η ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΑ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΟΗΜΤΖΗ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΜΑΥΡΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ

Στις θρακικές ακτές των παραλίων της Μαύρης θάλασσας, όπου ανέκαθεν υπήρξε ελληνικός πληθυσμός, κατά τον 19ο αιώνα εργάζεται ένας Έλληνας ζωγράφος, ο Κωνσταντίνος Κοημτζής, η δραστηριότητα του οποίου δεν είναι αρκετά γνωστή. Στην παρούσα μελέτη δημοσιεύουμε τις περισσότερες εντοπισμένες εικόνες του, οι οποίες χρονολογούνται από το 1821 έως το 1850 και βρίσκονται σε διάφορα μέρη της Μακεδονίας –Πιερία, Θεσσαλονίκη– αλλά και σε περιοχές της Ανατολικής Ρωμυλίας και μάλιστα τις ακτές της Μαύρης θάλασσας – Βάρνα, Σάβλα (Shabla), Μεσημβρία, Αγχίαλος (Pomorie) και Φιλιππούπολη (Plovdiv). Από τα έργα του που έχουμε εντοπίσει προκύπτει ότι ο ζωγράφος απεικονίζει συνήθως Παναγίες Οδηγήτριες, στρατιωτικούς και μοναχούς αγίους, αλλά και άλλες κατηγορίες αγίων με σκηνές από τον βίο τους.

Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος[1] κατάγεται, σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές, από την Κωνσταντινούπολη[2], στοιχείο που στηρίζουν σε επιγραφική μαρτυρία στην εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα στον ναό της Μεταμόρφωσης του Χριστού στην Αγχίαλο (Pomorie)[3]. Ωστόσο, ύστερα από επιτόπια έρευνα, δεν διαπιστώσαμε ανάλογη επιγραφή και επομένως η υπόθεση δεν φαίνεται να ευσταθεί. Η καταγωγή του ζωγράφου θα πρέπει να είναι από την Αγχίαλο, όπως θα αποδείξουμε παρακάτω.

---

1. Για τη δραστηριότητα του ζωγράφου βλ. В. Тонев, *Българското Черноморие през Възраждането*, София 1995, 197. Е. Мутафов, И. Гергова, А. Куюмджиев, Е. Попова, Е. Генова, Д. Гонис, *Гръцки зографи в България след 1453 г. / Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453*, София 2008, 109 (στο εξής: Мутафов и др., *Гръцки зографи*).Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική εικονογραφία ως πηγή για την τοπική ιστορία της Πιερίας. καλλιτεχνικές τάσεις και σύνολα φορητών εικόνων από την Πιερία (τέλη 18ου-μέσα 20ού αιώνα). Πρώτη συμβολή», στο: *3ο Επιστημονικό συνέδριο «Η Πιερία στα Βυζαντινά και νεώτερα χρόνια»*, Κατερίνη 2008, 439-440, εικ. 18 (στο εξής: Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία).

2. Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 109, άποψη την οποία ακολουθεί και η Δρακοπούλου, βλ. *Εικόνες από της Θρακικές ακτές του Ευξείνου Πόντου στη Βουλγαρία*, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 2011, 138 (Ε. Δρακοπούλου) (στο εξής: *Εικόνες από της Θρακικές ακτές*).

3. Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 109.

Κατά το χρονικό διάστημα 1821-1830 στην Ανατολική Μακεδονία δραστηριοποιείται ένας ζωγράφος ονόματι Κωνσταντίνος Αγχιαλίτος[4], τα έργα του οποίου είναι συγγενή σε τεχνοτροπία με τα έργα του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κοημτζή. Ο Κωνσταντίνος ο Αγχιαλίτος μαθήτευσε πιθανότατα σε κάποιο καλλιτεχνικό εργαστήριο της Μακεδονίας, όπου και φιλοτέχνησε τα πρώτα του έργα, τα οποία δημοσιεύθηκαν από τον Ν. Γραίκο[5]. Πρόκειται για δύο δεσποτικές εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα (γύρω στο 1821)[6] και της Παναγίας Οδηγήτριας (1821)[7] στον ναό του Αγίου Νικολάου Φωτεινών στην Πιερία, οι οποίες προέρχονται από τον ναό του Αγίου Νικολάου Μόρνας Πιερίας. Μια τρίτη εικόνα των αγίων Αθανασίου (Αλεξανδρείας) και Κυρίλλου Αλεξανδρείας (1830)[8], η οποία εκτίθεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης, προέρχεται από τον ναό της Οσίας Ξένης στη Θεσσαλονίκη και φέρει (είναι έργο με) την υπογραφή ενός ζωγράφου ονόματι Κωνσταντίνου Αγλολίτου. Επομένως, κατά την περίοδο 1821-1830 ο ζωγράφος διαμένει στην Ανατολική Μακεδονία, όπου υπογράφει ως Κωνσταντίνος Αγχιαλίτος ή Αγλο-

4. Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 439-440, εικ. 18. Σύμφωνα με τη Δρακοπούλου η δραστηριότητα του ζωγράφου Κωνσταντίνου Αγχιαλίτου εκτείνεται στο χρονικό διάστημα 1821-1830, με βάση μάλιστα τα πρωιμότερα έργα του, που έχουν εντοπισθεί στην Ελλάδα, βλ. Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1850)*, τόμος 3, Αθήνα 2010, 142 (στο εξής: Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*).

5. Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 439-440, εικ. 18.

6. Η εικόνα έχει διαστάσεις 50×80,5 εκ. Η επιγραφή επάνω στο Ευαγγέλιο αναφέρει: *ΕΓώ ΕἰΜΙ ΤΟ Φ/ΩΣ Τ(ΟΥ) ΚΟΣΜ(ΟΥ) / ὁ ἈΚΟΛ(ΟΥ)ΘῶΝ / ἘΜΟἰ (Οὐ) ΜΗ / ΠΕΡΙΠΑΤ/ήΣΗ / ἘΝ ΤΗ ΣΚΟΤΙΑ ΑΛΛ/ἕΞΕΙ Τὸ ΦῶΣ THS / ΖΩῆΣ (ΟΥ) ΓΑΡ ΗΛ/ΘΟΝ ΚΑΛΕΣΑΙ ΔΙ/ΚΑΙ(ΟΥ)Σ ἈΛΛ ἈΜΑΡ/ΤΩΛ(ΟΥ)Σ Εἰς ΜΕΤΑΝ/ΟΙΑΝ*, βλ. Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 439. Η εικόνα αναφέρεται και από τη Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 142.

7. Η επιγραφή αναφέρει «*χ(εὶ)ρ κον(στ)αντῖν(ου) ἀγχιαλήτ(ου) ἔν ετὶ 1821 ὀκτωνβρί(ου)*» 28, βλ. Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 439-440, εικ. 18. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 142.

8. Ι. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1997, 145-146, 177 (στο εξής: Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*). *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης*, επιμ. Μ. Σκαλτσά, Π. Τζώνος, Π. Νίτσιου, Ε. Μαμούρη, Θεσσαλονίκη 2007, 162, εικ. 3.5/2 (στο εξής: *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο*). Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 440, σημ. 95. Η εικόνα φέρει την αφιερωματική επιγραφή: «*ιστορήθη η παρούσα και πάντιμος εικών δι εξόδων και δαπάνης των ευλογημένων ρουφετίου σιμιτζίδων, αντωνίου, νίκου, γεωργίου μήτρου, θεοδοσίου μήτρου, νίκου και αθανασίου. ούτινος η χάρις έστω εις φύλαξγην ψυχής ομού τε και σώματος πάντων των άνω τούτων και συνδρομητού Κυριάκου Κυ.τ.ειότου*», ενώ η υπογραφή του ζωγράφου αναφέρει «*Κωνσταντίνος Αγλοζίτης*». Βλ. *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο*, 162. Ωστόσο, η Ζάρρα, την οποία ακολουθούν ο Γραίκος και η Δρακοπούλου, αναφέρει ότι η εικόνα είναι έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου Αγχιαλίτη, βλ. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 145-146, 177. Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 440, σημ. 95. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 142.

λίτος, διότι ήθελε προφανώς να επισημάνει τον τόπο καταγωγής του και όχι τόσο το επώνυμό του[9].

Το 1831 ο ζωγράφος έχει επιστρέψει στην πατρίδα του και δουλεύει στην Ανατολική Ρωμυλία, οπότε υπογράφει πια τα έργα του με το όνομα και το επίθετό του, καθώς δεν χρειαζόταν πια να εστιάζει την προσοχή στον τόπο καταγωγής του. Ωστόσο, ο ζωγράφος Κωνσταντίνος υπογράφει τα έργα του με ποικίλους τρόπους, όπως *χυρ ή χειρ Κωνσταντίνο Κοημτζή, χηρ ή υπό χυρός Κωνσταντίνου, χηρ ή χειρ Κωνσταντίνου Μεστορίαν, χήρ Κωνσταντίνου Κογιμητζηόγλου* και *χειρ Κονσταντῖνου Αγχιαλήτου* και *χήρ Κωνσταντίνου Χρήσιχοου*. Η διαφορετική εκδοχή του επιθέτου του οφείλεται πιθανότατα σε ένα είδος συρμού της εποχής κατά τον 18ο-19ο αιώνα. Ανάλογο παράδειγμα, κατά το δεύτερο τέταρτο του 18ου αιώνα, παρατηρείται στη Φιλιππούπολη, όπου διέμενε ένα πρόσωπο με το όνομα *Κωνσταντίνο; Κοϊμτζή;* που είχε τρεις γιους και τρία εγγόνια από τον καθένα. Τα εγγόνια του έγιναν μεγαλέμποροι και άλλαξαν τα επίθετά τους, καθώς ο ένας παρουσιάστηκε ως «Κοϊμτζόγλου», ο άλλος ως «Κομιζόπουλος», και ο τρίτος ως «Μαρασλής»[10]. Φαίνεται λοιπόν ότι δεν ήταν πρόβλημα η αλλαγή του επιθέτου.

Το επίθετο *Κοημτζής* ή *Κοημτζιόγλου*, που φέρει και αλλάζει κατά καιρούς ο ζωγράφος Κωνσταντίνος, προέρχεται από την τούρκικη λέξη *kuyumcu*[11], η οποία σημαίνει *χρυσοχόος*. Επομένως υποδεικνύεται ότι το επίθετό του σχετίζεται με το επάγγελμα του χρυσοχόου και προφανώς κάποιος πρόγονός του κατείχε αυτό το επάγγελμα. Αυτός μάλιστα είναι και ο λόγος που ο ζωγράφος μερικές φορές υπογράφει ως *Κοημτζής* ή *Κοημτζιόγλου*, ενώ άλλες φορές ως *Χρυσοχόος* ή ακόμα ως *Μεστορίαν*.

Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος παρέμεινε στη γενέτειρά του, την Αγχίαλο, τουλάχιστον από το 1847 έως το 1850, με βάση τα χρονολογημένα έργα του, που έχουν διατηρηθεί στον τόπο αυτό, την εποχή δηλαδή που ο μητροπολίτης Αγχιάλου υπήρξε ο Έλληνας *Σωφρόνιος Γ′* (1847-1865)[12]. Το 1850 στην Αγχίαλο υπάρχει επιδημία πανώλης και ο πληθυσμός της μειώνεται αισθητά[13], οπότε χάνονται και τα ίχνη του ζωγράφου.

Με χρονολογική σειρά θα αναφερθούμε σε δεκαπέντε από τις εικόνες του ζω-

9. Στην πρωιμότερη γνωστή εικόνα του της Παναγίας Οδηγήτριας (1821) αναφέρεται ότι είναι έργο του Κωνσταντίνου Αγχιαλίτη, βλ. Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 439-440, εικ. 18.

10. Μ. Αποστολίδης, «Τὰ ἀρχεῖα τοῦ ἐν Φιλιππουπόλει ἐσναφίου τῶν ἀμπατζήδων», *Αρχείο Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* 3 (1936-1937), 188.

11. *Мини речник. Турско-български, Българско-турски*, София 2009, 128.

12. Α.Ν. Διαμαντόπουλος, «Η Αγχίαλος», *ΑΘΛΓΘ* ΙΘ′ (1954), 130-133.

13. Δ. Μαυρομμάτης, *Η Αγχίαλος μέσ' από τις φλόγες*, Αθήνα 1930, 55-57.

γράφου Κωνσταντίνου Κοημτζή και δεν θα ασχοληθούμε με άλλες τρεις εικόνες του, του Χριστού Παντοκράτορα (γύρω στο 1821)[14] και της Παναγίας Οδηγήτριας (1821)[15] στον ναό του Αγίου Νικολάου Φωτεινών Πιερίας, καθώς και των αγίων Αθανασίου (Αλεξανδρείας) και Κυρίλλου Αλεξανδρείας (1830)[16] στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, διότι ο χώρος είναι περιορισμένος και τα εν λόγω έργα ήδη περιληπτικά δημοσιευμένα.

1. Οι άγιοι Μηνάς και Δημήτριος με βιογραφικές σκηνές (1831).

Η εικόνα βρίσκεται στον ενοριακό ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Βάρνα[17]. Στο κέντρο της αποδίδονται οι έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι Μηνάς, *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ*, και Δημήτριος, *Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*, επάνω από τους οποίους προβάλλει ο Χριστός να τους ευλογεί, ενώ περιβάλλονται με δεκατρείς σκηνές από τον βίο τους (Εικ. 1). Οι σκηνές του βίου του αγίου Μηνά είναι: 1. *ο άγιος παρίστα/τε το βασίλη.* 2. *ο άγιος ης φιλακην βαλέ/ται* 3. *ο άγιος υπό τους / στρατιότας τίπτεται.* 4. *ο άγιος εις πυρ βάλεται* 5. *ο άγιος με σιδέρους οξυχα / τας σάρκας καταξήεται* 6. *ο άγιος την κεφαλ/η ποτεμμα*, ενώ οι σκηνές του βίου του αγίου Δημητρίου είναι: 7. *ο άγιος παρίστατε το / βασιλή.* 8. *ο άγιος ης φυλα/κίν βάλεται.* 9. *ο νέστορ εύχεται υπό του / αγίου* 10. *ο λιαίος υπό του νε/στορος θανατόνε/ται.* 11. *ο άγιος υπό τους στρατιότας / λοχεύεται* 12. *ο άγιος ελευθερόνη τον επήσκο/πον.* 13. *ο άγιος [……] το / αγχίλεο αρχιεροσυν / πατούτας.* Το βάθος της εικόνας είναι γαλάζιο, ενώ το έδαφος εναλλάξ καστανό και γαλάζιο, όπου αναγράφεται η αφιερωματική επιγραφή: *ἠστορηθή ἡ αγία καί πάνσεπτος / ἠκών δι' εξώδων και δαπάνης του τι/[…]αλη χρόνης δημήτριου φούν/τουκός ἐν έτι 1831 οκτομβρίου 15* και κάτω δεξιά η υπογραφή του ζωγράφου: *χήρ κωνσταντίνου / χρήσιχοου* (Εικ. 2).

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι η εικόνα έγινε με τη συνδρομή του Χρόνη Δημητρίου Φουντούκου το 1831 και είναι έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου Χρυσοχόου.

---

14. Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 439. Η εικόνα αναφέρεται και από τη Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 142.

15. Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 439-440, εικ. 18. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 142.

16. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική*, 145-146, 177. *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο*, 162, εικ. 3.5/2. Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία, 440, σημ. 95. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, 142.

17. Η εικόνα έχει διαστάσεις 123×85 εκ. και είναι αδημοσίευτη.

2. Η Παναγία Οδηγήτρια η Αντίληψις (1837)

Η εικόνα[18] εκτίθεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Μεσημβρίας. Η Παναγία, *ΜΗ(ΤΗ)Ρ / Θ(ΕΟ)Υ / Η ΑΝΤΙΛΗΨΙΣ*, αποδίδεται στον τύπο της Οδηγήτριας δεξιοκρατούσας. Ο Χριστός, *Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ*, κρατεί στο αριστερό χέρι τυλιγμένο ειλητάριο και με το δεξί ευλογεί (Εικ. 3). Στο αυτόξυλο πλαίσιο της εικόνας αναπτύσσεται η αφιερωτική επιγραφή[19]: *Η ΑΓΙΑ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΗΚΟΝ ΙΣΤΟΡΙΘΙ ΔΙΑ (Ε)ΞΟΔΩΝ / Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΤΑ[ΤΟΥ] ΧΑΤΖΗ ΑΣΛΑΝΙ / εν ετει 1837 ΜΑΗΟΥ 6 / χηρ Κωνσταντίνου κοημτζή.*

Από την επιγραφή γνωρίζουμε ότι η εικόνα της Παναγίας *η Αντίληψις*[20] φιλοτεχνήθηκε με έξοδα του τιμιωτάτου κυρίου Ασλάνη τον Μάιο του 1837 και είναι έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κοημτζή.

3. Ο άγιος Γεώργιος έφιππος δρακοντοκτόνος (1839)

Στη Δημοτική Πινακοθήκη της Φιλιππούπολης εκτίθεται μια εικόνα του έφιππου αγίου Γεωργίου[21], *Ο ΑΓΙΟΣ / ΓΕΩΡΓΙΟΣ*, ο οποίος κρατεί στο αριστερό χέρι ξίφος, με το οποίο σκοτώνει τον δράκο. Αριστερά ένας άγγελος του τοποθετεί το άνθινο στεφάνι, ενώ πίσω του εικονίζεται ο νεαρός δούλος. Στο βάθος διακρίνεται το παλάτι του βασιλέα, η κόρη του και ο εξώστης με τα μέλη της βασιλικής οικογένειας. Το φόντο είναι χρυσό, ενώ το έδαφος αποδίδεται σε χρωματικές αποχρώσεις του πράσινου, καστανού και ώχρας,

---

18. Οι διαστάσεις της εικόνας είναι 115×86 εκ. και αριθμό καταγραφής 54. Βλ. Ж. Чимбулева, В. Гюзелев, *Икони от Несебър / Icons from Nessebar*1. Για τη δραστηριότητα του ζωγράφου βλ. В. Тонев, *Българското Черноморие през Възраждането*, София 1995, 197. Е. Мутафов, И. Гергова, А. Куюмджиев, Е. Попова, Е. Генова, Д. Гонис, *Гръцки зографи в България след 1453 г. / Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453*, София 2008, 109 (στο εξής: Мутафов и др., *Гръцки зографи*). Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική εικονογραφία ως πηγή για την τοπική ιστορία της Πιερίας. καλλιτεχνικές τάσεις και σύνολα φορητών εικόνων από την Πιερία (τέλη 18ου-μέσα 20ού αιώνα). Πρώτη συμβολή», στο: *3ο Επιστημονικό συνέδριο «Η Πιερία στα Βυζαντινά και νεώτερα χρόνια»*, Κατερίνη 2008, 439-440, εικ. 18 (στο εξής: Γραίκος, Η εκκλησιαστική εικονογραφία).

19. *Εικόνες από της Θρακικές ακτές*, 138 (Ε. Δρακοπούλου). Διαφορετική εκδοχή της επιγραφής παρατίθεται στο Чимбулева, Гюзелев, *Икони от Несебър*, 40. Επίσης, διαφορετική ανάγνωση του ονόματος του ζωγράφου δίνουν οι Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 80, 208, εικ. 188.

20. Η προσωνυμία αυτή, η οποία σχετίζεται με τον χαρακτηρισμό της Παναγίας ως προστάτιδας και βοηθού, είναι ιδιαίτερα σπάνια, βλ. *Εικόνες από της Θρακικές ακτές*, 138, σημ. 1 (Ε. Δρακοπούλου).

21. Οι διαστάσεις της εικόνας είναι 27,5×36 εκ. Βλ. П. Тотева, *Икони от Пловдивския край*, София 1975, χωρίς αρίθμηση. Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 81, 109, 208, εικ. 189.

όπου αναγράφεται η αφιερωτική επιγραφή: *1839 / φλέβρουα/ριου 3 / χηρ κωνσταντινου.*

Η επιγραφή πληροφορεί ότι η εικόνα φιλοτεχνήθηκε τον Φεβρουάριο του 1839 από τον ζωγράφο Κωνσταντίνο. Ο τρόπος απόδοσης των γραμμάτων της επιγραφής, όπως και η τεχνοτροπία της εικόνας, επιτρέπουν να την συνδέσουμε με τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Κοημτζή.

4. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (1840)

Η εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου[22], η οποία βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Βάρνας, προέρχεται από το χωριό Kazaška reka της Βάρνας (Εικ. 4). Ο φτερωτός άγιος Ιωάννης, *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) / Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ*, αποδίδεται ολόσωμος, ευλογώντας με το δεξί και κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο στο αριστερό, όπου αναγράφεται: *ἠδε ὀ αμν(ός) / τοῦ θεού ὀ α/ρων την ἀ/μαρτήαν / του κοσμου / ὀ πισο μού ἐρ/χομενός ἐ/μπρόστεν / μου γέγονε.* Κάτω δεξιά, μέσα σε λεκανίδιο, εικονίζεται η κομμένη κεφαλή του. Είναι ενδεδυμένος με μηλωτή και ιμάτιο. Το βάθος της εικόνας είναι γαλάζιο, ενώ το έδαφος κόκκινο. Αριστερά του αγίου, στο ύψος της δεξιάς φτερούγας του Προδρόμου αναγράφεται η ακόλουθη αφιερωτική επιγραφή: *μνίστιτι κῦρ(ιε) τόν / δούλον σου: βουλ/τζο : στάμτσο : / πρατάν: ζε/λες εις μην/μόσχυνων αυτόν / σεπτεμβριου 19 / 1840.* Κάτω από το ανεμιζόμενο ιμάτιο αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου: *χήρ κωνσταντίνου μεστο.*

Από την επιγραφή προκύπτει ότι η εικόνα είναι αφιέρωμα των Βούλτζο, Στάμτσο, Πρατάν και Ζέλες και φιλοτεχνήθηκε τον Σεπτέμβριο του 1840 από τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Μέστο.[23], επίθετο που ταυτίζεται, κατά πάσα πιθανότητα, με το Μεστοριάν, όπως άλλωστε υπογράφει ο εν λόγω ζωγράφος τρία χρόνια αργότερα στην εικόνα ενός αδιάγνωστου μοναχού (1843) στον ενοριακό ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Βάρνα. Τα ονόματα των αφιερωτών δείχνουν ότι ήταν βουλγαρικής καταγωγής, ενώ η τεχνοτροπία επιτρέπει να εντάξουμε την εικόνα στη δραστηριότητα του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κοημτζή, ο οποίος υπογράφει με διαφορετικούς τρόπους και εδώ εμφανίζεται για πρώτη φορά ως Κωνσταντίνος Μεστοριάν.

---

22. Η εικόνα έχει διαστάσεις 63 × 93 εκ. και αριθμ. καταγραφής 162-Μ. Βλ. Т. Попова, *Варненски икони / Icons from Varna*, Варна 2008, εικ. 62 (στο εξής: Попова, *Варненски икони*).

23. Να σημειωθεί ότι κατά την Popova (Попова, *Варненски икони*, 51) η εικόνα είναι αφιέρωμα των γιων κάποιου Βούτσο Τζαμτζή, ηλικίας περίπου 65 χρονών, κάτι που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

5. Η Παναγία Οδηγήτρια (γύρω στο 1840)

Η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας[24], όπως και η προηγούμενη του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, προέρχεται από το χωριό Kazaška reka και εκτίθεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Βάρνας. Η Παναγία, *ΜΗ(ΤΗ)Ρ / Θ(ΕΟ)Υ*, εικονίζεται στον τύπο της Οδηγήτριας. Ο Χριστός, *Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ*, ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατεί στο αριστερό κλειστό κώδικα ευαγγελίου. Το βάθος αποδίδεται γαλάζιο στο επάνω μέρος, το οποίο πιο κάτω μεταβάλλεται ομαλά σε ώχρα. Στο κάτω μέρος του πλαισίου αναπτύσσεται η αφιερωτική επιγραφή: *μνηστιτη κυριε των δούλων σου ……*

Η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας έχει όμοιες διστάσεις με την, ακριβώς χρονολογημένη στο 1840, εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου. Επιπλέον, προέρχεται από το τέμπλο του ιδίου ναού στο χωριό Kazaška reka, έχει πανομοιότυπο πλαίσιο και ίδια τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Όλα αυτά επιτρέπουν τη συσχέτιση της εικόνας της Παναγίας με το έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου Μεστορίαν, τον οποίο ταυτίσαμε με τον Κωνσταντίνο Κοημτζή. Έχουμε, λοιπόν, τη γνώμη ότι η εικόνα αυτή χρονολογείται στην ίδια περίοδο με την εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου και μάλιστα γύρω στο 1840.

6. Ο άγιος Δημήτριος έφιππος (1840)

Η εικόνα του αγίου Δημητρίου[25] εκτίθεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Βάρνας (Εικ. 5). Ο έφιππος άγιος Δημήτριος, *Ο ΑΓΙΟΣ / ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*, αποδίδεται με στρατιωτική στολή, κρατώντας στα χέρια του δόρυ με το οποίο σκοτώνει έναν στρατιώτη. Πίσω στην πλάτη του κάθεται ένας ηλικιωμένος μοναχός μικράς κλίμακας. Το βάθος της εικόνας είναι γαλάζιο, ενώ στο έδαφος, το οποίο αποδίδεται εναλλάξ σε πράσινο και καστανό, διακρίνεται η υπογραφή του ζωγράφου: *χηρ κωνσταντίνου*. Το πλαίσιο οριοθετείται με δύο ταινίες, μαύρη στην εξωτερική πλευρά και κόκκινη στην εσωτερική, όπου διακρίνεται η αφιερωτική επιγραφή[26]: *μνήστη κύριε των δούλων σου γονεον και αδελφον 1840.*

Από την επιγραφή πληροφορούμεθα ότι η εικόνα είναι έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου και φιλοτεχνήθηκε το 1840. Επιπλέον γίνεται αντιληπτό πως ο ανώνυμος αφιερωτής της προσεύχεται για τους γονείς και τους αδελφούς του

---

24. Οι διαστάσεις της εικόνας είναι 61×91 εκ. και ο αριθμ. καταγραφής 196, Μ. Βλ. Попова, *Варненски икони*, εικ. 61.

25. Η εικόνα έχει διαστάσεις 48×64 εκ. Βλ. Попова, *Варненски икони*, 51-52, εικ. 63.

26. Να σημειωθεί ότι σύμφωνα με την Popova η αφιερωτική επιγραφή αναφέρει «*Κύριε, μνηστή τον δούλο σου, τη σύζυγό του και τους συγγενείς του 1840*», βλ. Попова, *Варненски икони*, 51, κάτι που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

και δεν αποκλείεται να ήταν μοναχός, καθώς προσεύχεται για τους δούλους του Θεού, τους γονείς και αδελφούς, και όχι για σύζυγο και παιδιά.

Η τεχνοτροπία της ζωγραφικής επιτρέπει να αποδώσουμε με βεβαιότητα την εικόνα στην δραστηριότητα του Κωνσταντίνου Κοημτζή.

7. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (1841)

Μία εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου στο τέμπλο του ναού της Παναγίας στη Μεσημβρία είναι αδημοσίευτη και αποδίδεται στο ζωγράφο Κωνσταντίνο Κοημτζή[27].

8. Ο άγιος Χαράλαμπος με δεκατέσσερις σκηνές από τον βίο του (1843)

Η εικόνα του αγίου Χαραλάμπους με δεκατέσσερις σκηνές από τον βίο του[28], η οποία προέρχεται από τον ναό του Αγίου Χαραλάμπους στη Σάβλα, κοντά στην Kavarna της Μαύρης Θάλασσας, φυλάσσεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Βάρνας (Εικ. 6). Ο άγιος αποδίδεται μετωπικός, καθισμένος σε θρόνο με έντονο στυλ μπαρόκ. Είναι ντυμένος με φελόνιο, μανδύα, ωμοφόριο και επιγονάτιο. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατεί ανοιχτό Ευαγγέλιο, όπου αναγράφεται: *ΕΙΠΕΝ Ο / ΚΥΡΙΟΣ ΤΟΙ ΕΑΥ/ΤΟΥ ΜΑΘΙ/ΤΑΙΣ ΤΑ / εν / ΕΝΤΕΛΟ/ΜΑΙ Υ/ΜΙΝ Ι/ΝΑ ΑΓΑ/ΠΑΤΕ Α/λληλου*. Οι βιογραφικές σκηνές εντάσσονται σε ορθογώνια χρυσά πλαίσια και συνοδεύονται με τις ακόλουθες επιγραφές: 1. *ο άγιος το βασι/λει παρίσταται* 2. *διά προσταγής του βασιλέους / έμπηξαν καρφηά εις όλων / το σόμα του μαρτίρος και / δένοντες από την γενειάδα / τον ετράριζον* 3. *εκάθισαν τον άγιον εμπαικτικός απα/νο εις άλογον* 4. *δαίμον εφανή προς τον σεβήρον εγι/τος ομαος μου επήρεν το στρατεύμα* 5. *ο άγιος ελευθερώνη τον δαιμονηζομένον* 6. *ο άγιος αναστήνι τον νεκρόν* 7. *τους σιαγόνας μέληθων τίπτεται και με / λαμπάδας κατακαίεται* 8. *ο άγιος με τον σεβήρων ……*9. *……θυμώση .. ιλου και οδουξ ορμιούαν να πολεμήσου/με τον ουρανόν* 10. *προσταξε ο βασιλεύς να χαλεινοδουν τον / άγιον* 11. *ο άγιος την κεφαλήν τέμνεται* 12. *ο άγιος ειπό του βασιλέος ελεγχα* 13. *έφθασεν η θεία δίκη τον άδικον / και εκόπησαν αι χείρες τους από τους αγ / αγκώνας* 14. *ο άγιος υπό τον στρατιώτον τίπτεται*. Η αφιερωτική επιγραφή είναι ενταγμένη σε πλαίσιο σε στυλ μπαρόκ, το οποίο βρίσκεται κάτω από τον άγιο: *1843 / ΙΣΤΟΡΗΘΥ / Η ΑΓΙΑ Κ(ΑΙ) / ΠΑΝΣΕΠ/ΤΟΣ ΗΚΩΝ / ΔΙ ΕΞΟΔΩΝ ΤΟΥ / ΤΙΜΙΩΤΑΤΟΥ / ΚΥΡΙΟΥ*

---

27. Μνεία για την εικόνα ως έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κοημιτζή κάνουν οι Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 81, 109. Δυστυχώς δεν ήταν δυνατόν να πραγματοποιήσουμε επιτόπια έρευνα και αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο δεν ασχολούμαστε σε βάθος με την εικόνα.

28. Η εικόνα έχει διαστάσεις 57×90 εκ. Βλ. Попова, *Варненски икони*, εικ. 64.

ΜΑΡ/ΚΟΥ ΕΙΣ ΜΝ/ΗΜΟΣΧ/ΥΝΩΝ ΑΥ/ΤΩΝΤΟΣ. Σε άλλο σημείο της εικόνας, δεξιά από το πόδι του αγίου, αναγράφεται *ΧΥΡ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙ(ΝΟΥ).*

Η επιγραφή πληροφορεί ότι η εικόνα φιλοτεχνήθηκε το 1843 με τα έξοδα του τιμιωτάτου κυρίου Μάρκου και αποτελεί έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου[29]. Τα τεχνικά και τα τεχνοτροπικά της χαρακτηριστικά επιτρέπουν να την συνδέσουμε με την δραστηριότητα του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κοημτζή.

9. Αδιάγνωστος μοναχός άγιος (1843)

Η εικόνα του αδιάγνωστου μοναχού αγίου[30] στο τέμπλο του ενοριακού ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Βάρνα απεικονίζει έναν μεγαλόσχημο άγιο μοναχό με κουκούλιο, ο οποίος κρατεί σταυρό στο δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό ανοιχτό ανασηκωμένο ενεπίγραφο ειλητάριο με δυσανάγνωστο κείμενο. Η αφιερωτική επιγραφή αναφέρει: *χειρ κωνσταντίνου μεστορίαν / επι 1843 σεπτεμβίου 15.*

Από την επιγραφή προκύπτει ότι η εικόνα φιλοτεχνήθηκε στις 15 Σεπτέμβριου του 1843 από τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Μεστορίαν. Ωστόσο, ο ζωγράφος αυτός φιλοτεχνεί την εικόνα με τα τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κοημτζή, με τον οποίο, κατά τη γνώμη μας, ταυτίζεται.

10. Ο άγιος Σάββας ο Ηγιασμένος (1843)

Μια άλλη εικόνα, που βρίσκεται στο αποστολικό του τέμπλου του ενοριακού ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Βάρνα, είναι η εικόνα του αγίου Σάββα του Ηγιασμένου[31] (Εικ. 7). Ο άγιος, *ο άγιος / σάββας*, *CB. / CABA*, αποδίδεται ολόσωμος, ενδεδυμένος με μοναχικό ένδυμα με ανάλαβο, διακοσμημένο με λευκό σταυρό και την επιγραφή *Ιησούς / Χριστός / ΝΙ/ΚΑ.* Στο δεξί χέρι κρατεί σταυρό και στο αριστερό ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο με το κείμενο: *τα όπλα / του μονα/χού εστήν / η προσευ/χή η εγκ/ράτια και η προς / θεόν αγά/πη.* Το βάθος της εικόνας είναι βαθυγάλαζο, ενώ το έδαφος καστανόχρωμο, όπου είναι ενταγμένη και η αφιερωτική επιγραφή: *χείρ κωνσταντίνου / κογιμτζή / δι' εξόδων τού κυρ σαβούλι / επιτρόπου τής πανάγιας / 1843.*

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι η εικόνα φιλοτεχνήθηκε με τα έξοδα του επιτρόπου του ναού της Παναγίας στη Βάρνα του κύριου Σαββούλη το 1843 και είναι έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κογιμτζή.

---

29. Να σημειωθεί ότι, σύμφωνα με την Попова, *Варненски икони*, 52, η επιγραφή αναφέρει ότι η εικόνα έγινε με έξοδα του κυρίου Μάρκου και του γιού του Ιωάννη, κάτι που δεν είναι ορθό.

30. Η εικόνα είναι αδημοσίευτη.

31. Η εικόνα είναι αδημοσίευτη.

Από το σύνολο των εικοσιτεσσάρων εικόνων του Δωδεκαόρτου **του ίδιου τέμπλου,** έργα του ιδίου ζωγράφου, με βάση την τεχνοτροπία, είναι άλλες δύο αδημοσίευτες εικόνες, της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα (γύρω στο 1843) και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (επίσης γύρω στο 1843).

11. Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέας (1845)

Η εικόνα του Χριστού Μέγα Αρχιερέα στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Kavarna δεν είναι δημοσιευμένη, αλλά αποδίδεται στον ζωγράφο Κωνσταντίνο Κοημτζή[32].

12. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με δύο σκηνές από τον βίο του (1847)

Η εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου με δύο σκηνές από τον βίο του εκτίθεται στον ναό της Μεταμορφώσεως του Χριστού στην Αγχίαλο (Pomorie)[33] (Εικ. 8). Στο κέντρο, φτερωτός, ολόσωμος ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟ/μος*, ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό κρατεί ανοιχτό ειλητάριο με το κείμενο: *ΜΕΤΑ/ΝΟΗΤΑΙ / ΗΓΓΙΚΕ / ΓΑΡ Η / ΒΑΣΙΛΙ/Α ΤΩΝ ΟΥ/ΡΑΝΩΝ*. Είναι ενδεδυμένος με μηλωτή και ιμάτιο. Στο επάνω αριστερό μέρος της εικόνας ο Χριστός, μέσα σε νεφέλη, ευλογεί με το δεξί και κρατεί Ευαγγέλιο στο αριστερό. Στο δεξί τμήμα αποδίδεται ένα δένδρο με αξίνα στα κλαδιά του, ενώ κάτω αριστερά είναι το δοχείο με την κομμένη κεφαλή του αγίου : *ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)*. Στις δύο κάτω γωνίες της εικόνας αποδίδονται δύο σκηνές από τον βίο του Προδρόμου 1. *η αποτομή του προ/δρόμου*, και 2. *η γενισής του προ/δρόμου*. Το βάθος της εικόνας είναι χρυσό στο επάνω μέρος, ενώ στο κάτω μέρος, όπου αναπαρίσταται έρημο τοπίο με ποταμό και χαμηλή βλάστηση, είναι πολύχρωμο. Εκεί εντάσσεται η αφιερωτική επιγραφή: *ιστορίθυ η παρού(σα)/ ηκόν δι εξόδων του / εντιμοτάτου κυρίου / Ζαχαρία του ποτέ π(α)π(ά) / δράκου / ιουνίου 18 / 1847* (Εικ. 9), ενώ άλλη επιγραφή στο αριστερό τμήμα αναφέρει: *χυρ Κωνσταντίνου κογιουμτζί*.

Από την επιγραφή πληροφορούμαστε ότι η εικόνα φιλοτεχνήθηκε τον Ιούνιο του 1847 από τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Κουγιουμτζή με τη συνδρομή του κυρίου Ζαχαρία παπά Δράκου. Για τον Ζαχαρία παπά Δράκου γνωρίζουμε ότι παραγγέλνει επίσης τη φιλοτέχνηση μιας εικόνας των αγίων Κοσμά και Δαμια-

32. Την εικόνα αναφέρουν οι Мутафов и др. *Гръцки зографи*, 81, 109. Δυστυχώς δεν πραγματοποιήσαμε επιτόπια έρευνα.

33. Η εικόνα είναι αδημοσίευτη. Μνεία για την ύπαρξή της και τη σύνδεση με τη δραστηριότητα του ζωγράφου κάνουν οι Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 81, 109, χωρίς ωστόσο να αναφέρουν ότι την εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου συνοδεύουν και σκηνές του βίου του.

νού (1827), που βρίσκεται στον ναό της Μεταμορφώσεως στην Αγχίαλο (Pomorie), ενώ το 1865 συμβάλλει στην ανέγερση της μαρμάρινης αγίας Τράπεζας στον ίδιο ναό[34].

13. Ο Χριστός Παντοκράτωρ (1850)

Η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα[35] είναι ενταγμένη στο ξύλινο ταβάνι του ναού της Μεταμόρφωσης του Χριστού στην Αγχίαλο (Pomorie). Ο Χριστός αποδίδεται σε προτομή, μετωπικός, ενδεδυμένος με ιμάτιο και μανδύα. Με το δεξί του χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατεί ανοιχτό ενεπίγραφο Ευαγγέλιο, όπου αναγράφεται: *ΕΓΩ ΥΜΙ ΤΟ / ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣ/ΜΟΥ Ο ΑΚΟΛΟΥ/ΘΩΝ ΕΜΟΙ ΟΥ / ΜΙ ΠΕΡΙΠΑΤΙ/ΣΗ ΕΝ ΤΙ ΣΚΟΤΙ/ αλ / ΑΛΛ ΕΞΥ ΤΟ / ΦΩΣ ΤΗΣ / ΖΩΗΣ* / *εις τους 1850 μαρτίου Ι επάτηθυ υπό τους Τούρκους επήραν όλα τα ασιμικά της εκκλησίας και ανάκενιτης εικόνα του Χριστός υπό χυρός κωνσταντίνου* (Εικ. 10).

Η επιγραφή αναφέρει ότι η εικόνα ανακαινίστηκε από τον ζωγράφο Κωνσταντίνο και ότι στις 10 Μαρτίου του 1850 οι Τούρκοι εισέβαλαν στον ναό και πήραν όλα τα ασημένια κειμήλια. Θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι δεν διακρίνεται καμιά επιγραφή που να αναφέρει την υπογραφή του ζωγράφου ως *χηρ Κωνσταντίνου Κον[σ]τ[αντ]η[νου]πολίτου*, όπως χαρακτηριστικά σημειώνουν ορισμένοι ερευνητές[36], παρά μόνο *υπό χυρός κωνσταντίνου*.

14. Η Παναγία Οδηγήτρια (1850)

Η εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας[37] βρίσκεται στο τέμπλο του ναού της Μεταμόρφωσης του Χριστού στην Αγχίαλο (Pomorie) (Εικ. 11). Η Παναγία, *Μ(ΗΤΗ)Ρ / Θ(ΕΟ)Υ*, εικονίζεται σε προτομή με τον μικρό Χριστό. Ο Χριστός, *Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ*, ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό κρατεί κλειστό Ευαγγέλιο με ρόδινο επικάλυμμα, στολισμένο με πολύτιμους λίθους. Τα φωτοστέφανά τους είναι καλυμμένα με ασημένια ελάσματα, όπως επίσης και η δεξιά ευλογούσα χειρ του Χριστού. Το βάθος της εικόνας είναι χρυσό, ενώ το πλαίσιο αυτόξυλο, διακοσμημένο με βαθυκάστανη ταινία, όπου η επιγραφή: *χήρ Κωνσταντίνου κογιμητζηόγλου (1850) γιουλ(ίου)* (Εικ. 12).

Η επιγραφή διευκρινίζει ότι η εικόνα φιλοτεχνήθηκε το Ιούλιο του 1850 από

34. Προσωπικές σημειώσεις από την έρευνα του ναού της Μεταμορφώσεως στην Αγχίαλο (Pomorie) και τις εικόνες του, που ετοιμάζεται από την υπογραφόμενη ως διατριβή επί υφηγεσία.

35. Μνεία για την εικόνα ως έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κοημιτζή κάνουν οι Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 81, 109.

36. Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 81, 109.

37. Αναφορά για την εικόνα αυτή ως έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου Κοημιτζή κάνουν οι Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 81, 109.

τον ζωγράφο Κωνσταντίνο *Κογιμητζηόγλου*, ο οποίος δεν είναι άλλος παρά ο Κωνσταντίνος Κοημτζής.

15. Οι άγιοι Εύπλος, Μόδεστος και Στέφανος (πρώτο μισό 19ου αι.) με τέσσερις βιογραφικές σκηνές

Η εικόνα των αγίων Εύπλου, Μόδεστου και Στέφανου με βιογραφικές σκηνές φυλάσσεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Μεσημβρίας[38]. Οι άγιοι Εύπλος, Μόδεστος και Στέφανος εικονίζονται όρθιοι και ολόσωμοι. Ο άγιος Εύπλος, *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΠΛΟΣ*, ενδεδυμένος με άμφια διακόνου - στιχάριο, οράριο και επιμανίκια - κρατεί θυμιατήρι στο δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό αρτοφόριο σε μορφή τρουλλαίου, περίκεντρου ναού. Ο άγιος Μόδεστος, *Ο ΑΓΙΟΣ / ΜΟΔΕΣΤΟΣ*, στη μέση, ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό στηρίζεται σε επισκοπική ράβδο. Φορεί στιχάριο, φαιλόνιο, ένσταυρο ωμοφόριο και επιτραχήλιο. Ο άγιος Στέφανος, *Ο ΑΓΙΟΣ / ΠΡΟΤΟ/μάρτυρος Στέφανος*, είναι ντυμένος με στιχάριο και φέρει οράριο, κρατεί στο αριστερό χέρι τρουλλαίο αρτοφόριο, ενώ με το δεξί θυμιατίζει. Από τις τέσσερις σκηνές της εικόνας, οι δύο προέρχονται από τον βίο του αγίου Μόδεστου, ο Ξυλοδαρμός και η Μαστίγωση του αγίου μπροστά στον βασιλέα, ενώ οι άλλες δύο από τον βίο του αγίου Στεφάνου, συγκεκριμένα ο Λιθοβολισμός του αγίου και ο άγιος κατηγορείται από τους Ιουδαίους. Η αφιερωματική επιγραφή αναφέρει τα ακόλουθα: *ΗΣΤΟΡΙΤΗ Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΗΚΟΝ ΔΙΑ ΕΞΟΔΩΝ ΤΟΥ ΤΙΜΙΩΤΑΤΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ ΠΑΝΑΚΗ ΠΕΡΠΕΡΙ, ΓΕΩΡΓΑΚΗ, ΧΑΤΖΗ ΣΤΕΦΑΝΑΚΗ, ΛΑΣΚΑΡ, ΘΕΟΔΩΡΗΟΥ ΚΛΟΝΑΡΗΣ, ΣΤΑΜΑΤΑΚΙ, ΜΑΡΤΗΝΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ ΚΑΙ ΓΕΡΔΗΚΟΡΟΣ ΧΗΡ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΟΗΜΤΖΗ ΜΑΙΣ*[39].

Από την επιγραφή προκύπτει ότι η εικόνα των αγίων Εύπλου, Μόδεστου και Στέφανου με βιογραφικές σκηνές είναι φιλοτεχνημένη, με έξοδα των επιτρόπου Πανάκι Πιπέρη, Γεωργάκη, χατζή Στεφανάκη, Λάσκαρη, Θεοδώρου Κλωνάρα, Σταματάκη, Μαρτήνη, Κωνσταντίνου και Γερδηκόρου, από τον ζωγράφο Κωνσταντίνο Κοημτζή.

Συμπερασματικά, ο ζωγράφος Κωνσταντίνος, ο οποίος προέρχεται από την Αγχίαλο, δραστηριοποιείται με βάση τα χρονολογημένα έργα του από το 1821 έως το 1850. Από την έρευνα προκύπτει ότι έχουν σωθεί τουλάχιστον 22 εικόνες του.

---

38. Чимбулева, Гюзелев, *Икони от Несебър*, 13а. Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 108, 208, εικ. 190.

39. Η αφιερωτική επιγραφή αποδίδεται με τον τρόπο, με τον οποίο δημοσιεύεται στους Чимбулева, Гюзелев, *Икони от Несебър*, 52. 2003, 40-41, εικ. 8 (στο εξής: Чимбулева, Гюзелев, *Икони от Несебър*). Мутафов и др., *Гръцки зографи*, 208, εικ. 188. *Εικόνες από τις Θρακικές ακτές*, 138-139 (Ε. Δρακοπούλου).

Καλλιτεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου είναι τα αμυγδαλωτά μάτια των μορφών, τα επίπεδα πρόσωπα και τα στόματα με τα σαρκώδη χείλη. Στα υφάσματα των ενδυμάτων η πτυχολογία αποδίδεται έντονα με φωτοσκιάσεις και οι πτυχές πέφτουν βαριές.

Οι παραγγελιοδότες των εικόνων του ζωγράφου Κωνσταντίνου είναι άτομα που ανήκουν στον εκκλησιαστικό κύκλο, όπως ιερείς και μοναχοί, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται ο τιμιώτατος Ασλάνης, ένας ανώνυμος αφιερωτής, πιθανότατα μοναχός, ο τιμιώτατος κύριος Μάρκος και ο κύριος Ζαχαρίας του ποτέ παπά Δράκου. Στον άλλο κύκλο των απλών ορθόδοξων χριστιανών συμπεριλαμβάνονται ο Χρόνης Δημητρίου Φουντούκου, οι Βούλτζο, Στάμτσο, Πρατάν και Ζέλες, ο επίτροπος του ναού της Παναγίας στη Βάρνα κύριος Σαββούλης, ο επίτροπος Πανάκης Περπέρις, ο Γεωργάκης, ο χατζής Στεφανάκης, ο Λάσκαρης, ο Θεόδωρος Κλονάρης, ο Σταματάκης, ο Μαρτήνης, ο Κωνσταντίνος και ο Γερδηκόρος.

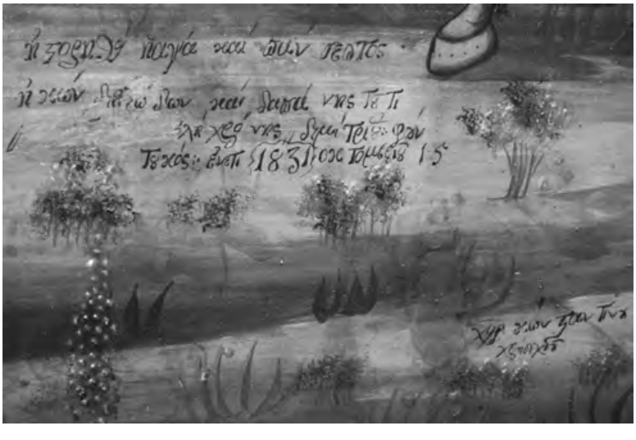
Τέλος, παραθέτω έναν συγκεντρωτικό πίνακα που περιέχει στοιχεία για την υπογραφή του ζωγράφου, τη χρονολογία, τα θέματα και τον τόπο προέλευσής των εικόνων του.

Υπογραφή ζωγράφου	**Χρονολογία**	**Θέμα εικόνας**	**Τόπος προέλευσης**
Κωνσταντίνος Αγχιαλήτος	1821	Παναγία Οδηγήτρια	Ναός Αγίου Νικολάου Μόρνας, Πιερία
Κωνσταντίνος Αγχιαλήτος	1830	Άγιοι Αθανάσιος Αλεξανδρείας και Κύριλλος Αλεξανδρείας	Ναός Οσίας Ξένης, Θεσσαλονίκη
Κωνσταντίνος Χρήσιχοου	1831	Άγιοι Μηνάς και Δημήτριος με βιογραφικές σκηνές	Ενοριακός ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Βάρνα
Κωνσταντίνος Κοημτζής	1837	Παναγία Οδηγήτρια «η Αντίληψη»	Μεσημβρία
Κωνσταντίνος Κοημτζής	1843	Άγιος Σάββας Ηγιασμένος	Ενοριακός ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου, Βάρνα
Κωνσταντίνος Κοημτζής	1847	Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με δύο σκηνές του βίου του	Ναός Μεταμορφώσεως του Χριστού, Αγχίαλος

Υπογραφή ζωγράφου	**Χρονολογία**	**Θέμα εικόνας**	**Τόπος προέλευσης**
Κωνσταντίνος Κοημτζής	–	Άγιοι Εύπλος, Μόδεστος και Στέφανος με βιογραφικές σκηνές	Μεσημβρία
Κωνσταντίνος	1839	Άγιος Γεώργιος έφιππος δρακοντοκτόνος	Φιλιππούπολη (Plovdiv)
Κωνσταντίνος	1840	Άγιος Δημήτριος έφιππος	Βάρνα (;)
Κωνσταντίνος	1843	Άγιος Χαράλαμπος με 14 σκηνές του βίου του	Ναός Αγίου Χαραλάμπου, Σάμπλα (Shabla)
Κωνσταντίνος	1850	Χριστός Παντοκράτορας	Ναός Μεταμορφώσεως του Χριστού, Αγχίαλος
Κωνσταντίνος Μεστο(ρίαν)	1840	Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος	Kazaška reka (Kazak dere) Βάρνας
Κωνσταντίνος Μεστορίαν	1843	Αδιάγνωστος μοναχός άγιος	Ενοριακός ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου, Βάρνα
Κωνσταντίνος Κογιμητζηόγλου	1850	Παναγία Οδηγήτρια	Ναός Μεταμορφώσεως του Χριστού, Αγχίαλος



Εικ. 1. Οι άγιοι Μηνάς και Δημήτριος με βιογραφικές σκηνές (1831), ενοριακός ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου Βάρνας.



Εικ. 2. Η αφιερωτική επιγραφή (λεπτομέρεια Εικ. 1).



Εικ. 3.
Η Παναγία Οδηγήτρια
η Αντίληψις (1837),
Αρχαιολογικό Μουσείο
Μεσημβρίας.



Εικ. 4.
Ο άγιος Ιωάννης
ο Πρόδρομος (1840),
Αρχαιολογικό
Μουσείο Βάρνας.

Εικ. 5.
Ο άγιος Δημήτριος
έφιππος (1840),
Αρχαιολογικό Μουσείο
Βάρνας.





Εικ. 6.
Ο άγιος Χαράλαμπος
με 14 σκηνές
από τον βίο του (1843),
Αρχαιολογικό Μουσείο
Βάρνας.



Εικ. 7.
Ο άγιος Σάββας
ο Ηγιασμένος (1843),
ενοριακός ναός
Κοιμήσεως της Θεοτόκου
Βάρνας.



Εικ. 8.
Ο άγιος Ιωάννης
ο Πρόδρομος
με 2 σκηνές
από τον βίο του (1847),
ναός Μεταμορφώσεως
του Χριστού Αγχίαλου
(Pomorie).



Εικ. 9.
Η αφιερωτική επιγραφή
(λεπτομέρεια Εικ. 8).



Εικ. 10.
Η επιγραφή
του Ευαγγελίου
του Χριστού
Παντοκράτορα (1850),
ναός Μεταμορφώσεως
του Χριστού Αγχίαλου
(Pomorie).



Εικ. 11. Η Παναγία Οδηγήτρια (1850), ναός Μεταμορφώσεως του Χριστού Αγχίαλου (Pomorie).



Εικ. 12. Η υπογραφή του ζωγράφου (λεπτομέρεια εικ. 11).

Πρωτοπρεσβύτερος Θεόδωρος Χαμάλης
πρεσβυτέρα Φωτεινή Κλουκίνα-Χαμάλη

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΟΣ ΣΤΟΝ ΙΕΡΟ ΝΑΟ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΠΥΡΓΟΥ ΗΛΕΙΑΣ

Κατά παρότρυνση του Μητροπολίτη Ηλείας κ. Γερμανού συνετέθη η παρούσα εργασία προβολής των ανευρεθεισών ιερών εικόνων του Ιερού Ναού Αγίου Αθανασίου Πύργου. Τις εικόνες του ΙΘ΄ αιώνα τις μελετήσαμε σε σχέση κυρίως με την τοπική ιστορία, στο πλαίσιο, δηλαδή, της κοινωνικής ιστοριογραφίας. Αφού τα εικαστικά έργα εικονογραφούν και μορφοποιούν την ιστορία μιας περιόδου και ενός τόπου ενεργοποιώντας τα γραπτά μνημεία[1]. Παράλληλα ανιχνεύσαμε σ' αυτές τις εικόνες κάποια γενικότερα εικαστικά χαρακτηριστικά, συνακόλουθα της εποχής κατά την οποία δημιουργήθηκαν. Ας μην ξεχνάμε ότι η εξέλιξη της νεοελληνικής θρησκευτικής ζωγραφικής κατά τον 19ο-20ό αιώνα επηρεάστηκε από τη μεταβυζαντινή και τη λαϊκή παράδοση, καθώς επίσης και από τη νατουραλιστική δυτικότροπη τεχνοτροπία[2].

Ο Ναός του Αγίου Αθανασίου βρίσκεται στην ανατολική πλευρά της πόλης του Πύργου. Είναι χτισμένος πάνω σ' ένα λόφο, ανάμεσα στο παλαιό βιοτεχνικό κέντρο της πόλης *Χαλκιάτικα* και στο εμπορικό κέντρο *Σταυροπάζαρο*, κοντά στη Δημοτική Αγορά, το σημερινό Νέο Μουσείο. Σύμφωνα με το κλασικό βιβλίο *Η Ηλεία δια μέσου των αιώνων*, ο Ναός μας κτίστηκε πιθανώς μαζί με τον οικισμό του Πύργου, δηλαδή μεταξύ 15ου-16ου αιώνα[3]. Φυσικά δεν είχε αυτή τη μορφή τότε. Ήταν μια ξύλινη κατασκευή, όπου υπήρχε μια μικρή πλάκα με χαραγμένα τα σύμβολα του Αγίου Αθανασίου: ένα επιγονάτιο αρχιερατικό με σταυρό, μία μίτρα αρχιερατική με σκαλισμένη άγκυρα και κάτω δύο κλειδιά διασταυρωμένα, πιο πέρα μία ράβδος αρχιερατική και μια κοινή καρέκλα. Κάτω, κείμενο με κεφαλαία γράμματα ως εξής: «Ὁρᾷς, πονηρέ,τὸ πατάξαν σε βέλος». Τά σύμβολα είναι ίσως εμβλήματα του αγίου Αθανασίου και τα κλειδιά

---

1. Βαμβακίδου Ιφιγένεια «Η εκκλησιαστική εικόνα στο σύγχρονο μάθημα της Τοπικής Ιστορίας. Η εικονογράφηση των Νεομαρτύρων», *Μακεδνόν*, Περιοδική Επιστημονική Έκδοση της Παιδαγωγικής Σχολής Φλώρινας του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας 7 (2000), 199.
2. Ό.π., 203.
3. Παπανδρέου Γεώργιος *Η Ηλεία δια μέσου των αιώνων*, ΝΕΛΕ εκ παραδρομής ²1990, 206.

αυτού ως πάπα Αλεξανδρείας και κλειδούχου του παραδείσου. Η πλάκα αυτή, πιθανώς έργο του 15ου ή 16ου αιώνα[4], δε σώζεται σήμερα.

Κατά την εποχή που μελετάμε, τον 19ο αιώνα, πέρασε από την περιοχή ο περιηγητής Raybaud, ο οποίος έκανε λόγο και για τον τόπο μας. Ο Πύργος, με 6.000 κατοίκους, ήταν άθικτος, επειδή δε ζούσαν εκεί Τούρκοι πριν από την Επανάσταση. Γύρω από την πόλη περιβόλια, μπαμπακοχώραφα και απέραντοι αμπελώνες[5]. Η καλλιέργεια της σταφίδας, μετά την απελευθέρωση, από το 1830 και εξής, έφερε μεγάλη ανάπτυξη στην πόλη. Υπήρχε τότε και η λίμνη στην περιοχή –σήμερα έχει αποξηρανθεί– όπου οι κάτοικοι κυνηγούσαν και ψάρευαν. Παράλληλα, άρχισαν και οι ανασκαφές στην Αρχαία Ολυμπία (1875). Λόγω του εμπορίου της σταφίδας από τη δεκαετία του 1880 χτίζονται σπουδαία κτίρια στην πόλη που εκφράζουν τον πλούτο που υπάρχει, ο σιδηροδρομικός σταθμός Πύργου-Κατακώλου (1881), το θέατρο Απόλλων (1878), το Μανωλοπούλειο Νοσοκομείο (1888), η λιθόκτιστη Δημοτική Αγορά (1890). Κατά το έτος 1888 ο Δήμαρχος Ι. Λιούρδης αποφάσισε την ανέγερση του Ναού του Αγίου Αθανασίου από τα θεμέλια[6].

Έτσι γκρεμίζεται ο παλαιός ξύλινος ναός, προκειμένου να χτιστεί ο νέος με σχέδια του φιλέλληνα αρχιτέκτονα Τσίλλερ, ο οποίος είχε σχεδιάσει εκείνη την εποχή και τη γειτονική Δημοτική Αγορά, το σημερινό Νέο Μουσείο. Ο Ναός ανοικοδομήθηκε το 1898 και τα δεύτερα Εγκαίνια έγιναν το 1901[7]. Έχει μορφή βασιλικής με τρούλο. Είναι χτισμένος από πέτρα μέχρι τη στέγη. Την εποχή που χτίστηκε ο πέτρινος ναός η συνοικία αυτή ήταν το βιοτεχνικό και εμπορικό κέντρο της πόλης.

Οπότε σ' αυτή τη γειτονιά κινείται ένας λαϊκός κόσμος που ζει από τη σταφίδα, εργάτες, έμποροι, χαλκωματάδες. Στη Δημοτική αγορά δίπλα πουλούν τα προϊόντα τους. Όλοι αυτοί ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες που τις ονόμαζαν *Ἀδελφότητες*. Οι συντεχνίες συμμετείχαν με λάβαρα και με άρτους στα πανηγύρια του Ναού ή αφιέρωναν εικόνες, όπως θα δούμε παρακάτω.

Οι παλαιές εικόνες που σώζονται από τον παλαιό Ναό είναι οι εξής:

1. ΠΑΝΑΓΙΑ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ επαργυρωμένη (130×86 εκ.)

Η πιο παλαιά εικόνα του Ναού είναι της Παναγίας της Οδηγήτριας από το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, σύμφωνα με την τοπική παράδοση. Την έφεραν από το Άγιον Όρος μοναχοί με καράβι ώς το γειτονικό λιμάνι του Κατακώλου.

---

4. Ό.π., 206.
5. Σιμόπουλος Κ., *Πώς είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του '21(* Α'), Αθήνα [5]1999, 321.
6. Δάβος Β., *Στον Πύργο και στην Ηλεία του 1821-1930*, Αθήνα [2]1996, 145, 156, 157, 122.
7. Αρχείο του Ναού & εφημερίς *Νεολόγος Πατρών* 13-12-1901.
8. Ενυπόγραφη μαρτυρία δισεγγόνων του Αρχιμανδρίτου Δωροθέου Διπλάρη.

Αφού ήρθαν σε διαπραγματεύσεις με διαφόρους επιτρόπους των εντοπίων ναών, δεν συμφώνησαν και γύρισαν να φύγουν. Τότε σηκώθηκε μεγάλη φουρτούνα και το καράβι δεν μπορούσε να ξεκινήσει. Τελικά ο Αρχιμανδρίτης Δωρόθεος Διπλάρης, ιερέας στον Ναό του Αγίου Αθανασίου, αγόρασε την εικόνα 16 κολωνάτα[8]. Στον Ναό φυλάσσεται το ιστορικό της εικόνας σε ενυπόγραφη επιστολή-μαρτυρία των δισεγγόνων του Αρχιμανδρίτου Δωροθέου Διπλάρη.

Υπάρχει επίσης ενυπόγραφο αντίγραφο της ως άνω εικόνος στον ιερό Ναό Αγίου Ιωάννου Βουλιαγμένης Αθηνών. Κάτω αριστερά του αντιγράφου αυτού αναγράφεται επακριβώς: «ΑΝΑΖΩΓΡΑΦΗΣΙΣ ΕΙΚΟΝΟΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΠΥΡΓΟΥ. ΔΩΡΕΑ και ΠΡΟΜΗΘΕΙΑ ΙΕΡΕΩΝ Ν. ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΥ καί Ν. ΠΛΑΝΑ ἐφημερίων ἁγίου Ἰωάννου. Εἰς βοήθειαν τῶν Συνενοριτῶν των. Ἑαυτῶν καὶ τῆς συγγενείας των». Κάτω δεξιά του αντιγράφου της εικόνος αναγράφεται επακριβώς: «Πρωτότυπον τῆς δὲ ἁγ. Εἰκόνος. Ἰστορήθη τῷ 1821 καί σώζεται *Ι. Ναόν ἁγ. Ἀθ. Πύργου* ὅθεν ἀνεζωγραφήθη τῷ 1901 ὑπό Ἀντ. Κοκκίνου. Συμπληρωθεῖσα ὑπὸ Γεωργίου Κοκκίνου Αὐγούστου 7 1921». Επάνω από το φωτοστέφανο της Παναγίας και του Χριστού κυκλικά αναγράφεται: ΧΑΙΡΕ ΚΙΒΩΤΕ ΧΡΥΣΩΘΕΙΣΑ ΤΩ ΠΝΕΥΜΑΤΙ, αριστερά και δεξιά της Παναγίας χρυσά καλλιτεχνημένα μετάλλια με τα συμπιλήματα Μ(ΗΤΗ)Ρ, Θ(ΕΟ)Υ και αντίστοιχα πιο κάτω: ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ, Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ο Αγιογράφος Αντώνιος Κόκκινος (1846-1922), που αναζωγράφισε το αντίγραφο, γεννήθηκε στην Αμοργό στα 1846. Ήταν πατέρας του μεγάλου Έλληνα ιστορικού και Ακαδημαϊκού Διονυσίου Κόκκινου. Σπούδασε στην Αθήνα στο «Σχολείον Τεχνών». Νέος αφήνει τη ζωγραφική και στρέφεται κατεξοχήν στην αγιογραφία. Μπόρεσε και δημιούργησε μια αναγεννησιακή αγιογραφία, με βασικό το στοιχείο της ιλαρότητας και της μεταφυσικής αναζήτησης, που εκφράζεται με τα φωτεινά χρώματα και τον πλούσιο φυτικό διάκοσμο. Η ζωή τον έφερε στην πρωτεύουσα της Ηλείας, όπου νυμφεύθηκε την Αγγελική Γιαννοπούλου από το Επιτάλιο Ηλείας. Έργα του βρίσκονται και εκτός της Μητροπόλεως Ηλείας στην Αρκαδία, τη Μεσσηνία και την υπόλοιπη Πελοποννησιακή ενδοχώρα[9].

Ο Γεώργιος Κόκκινος είναι πιθανότατα γιος του Αντωνίου. Σύμφωνα με το Μαθητολόγιο του Δημοτικού Σχολείου ἐν *Πύργῳ*, κατά το σχολικό έτος 1901-1902, σημειώνεται: Κόκκινος Αντων. Γεώργιος ετών 9, τάξη Γ', επάγγελμα πατρός: Αγιογράφος[10].

---

9. Δημητρόπουλος Χρ., «Η παρουσία και το έργο του Αμοργινού Αγιογράφου Αντωνίου Κόκκινου στο Ν. Ηλείας», *Ηλειακή Πρωτοχρονιά* 9, Βιβλιοπανόραμα 2009, 370, 371, 372, 373, 374.

10. Γ.Α.Κ. (Γενικά Αρχεία του Κράτους) Πύργου Ηλείας.

2. ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ (128×84 εκ.)

«Γραφὴ τοῦ Ἰωάννη Ταμβάκη ἐν Ζακύνθῳ τὴν 15ην Αὐγούστου 1877 (ΑΩΟΖ). Δαπάνη τοῦ ἐκ Δίβρης Στεφάνου Κ. Ζάγκλαρη».

Η γαλήνια και πνευματική μορφή του αγίου αποτελεί το κεντρικό θέμα της εικόνας. Χαρακτηριστικό είναι το θερμό χρώμα που επικρατεί στο κέντρο, με αποτέλεσμα να τονίζεται η διαφορά μεταξύ γης και ουρανού. Οι μορφές του Θεού Πατρός και του Ιησού Χριστού δεσπόζουν επιβλητικά στο επάνω μέρος του έργου, με την παρουσία του Αγίου Πνεύματος και του Τιμίου Σταυρού μέσα σε ένα θερμό ζωγραφικό τόνο. Κυρίαρχη είναι η παρουσία του αγγέλου που πλησιάζει τα επίγεια κρατώντας στέφανο δόξης[11]. Χαρακτηριστική η παρουσία φυτικών παραστάσεων στο βάθος της εικόνας.

Κύρια χαρακτηριστικά των εικόνων του Ιωάννου Ταμβάκη (που εντοπίζονται και στη συγκεκριμένη εικόνα) είναι τα σκουρόχρωμα πρόσωπα και η χρήση του κόκκινου, του γαλάζιου και του πράσινου για τα ενδύματα. Ακόμη οι φτερωτές κεφαλές αγγέλων που περιβάλλουν τα πρόσωπα και τους θρόνους.

Ο αγιογράφος Ιωάννης Ταμβάκης, ένας από τους τελευταίους σημαντικούς εκπροσώπους της ακμής της αγιογραφικής τέχνης στη Ζάκυνθο, γεννήθηκε στην Κεφαλλονιά την 27η-7-1826. Μαθήτευσε στον καλλιτέχνη Γεώργιο Μηνιάτη, οπαδό της ιταλικής σχολής, φημιζόμενο για τις ωραιότατες καλλιτεχνικές εικόνες, καθώς και στον αγιογράφο Πλέσσα (Νίκα). Πέθανε στη Ζάκυνθο την 1η-1-1901[12]. Ο δάσκαλος του Ταμβάκη Γεώργιος Μηνιάτης θεωρείται ότι συνεχίζει την Επτανησιακή Σχολή και τουλάχιστον στην προσωπογραφία κινείται μέσα στο κλίμα του κλασικισμού[13].

Για τον Ιωάννη Ταμβάκη σημειώνεται ότι στερούνταν καλλιτεχνικών γνώσεων. Εργαζόταν με ξηρογραφικό τρόπο και με αυγό, όπως οι βυζαντινοί. Τα έργα του περικλείουν επιδέξια εκτέλεση και συναισθηματική εναρμόνιση των χρωμάτων[14].

Είναι γνωστό ότι επειδή η Ηλεία γειτνιάζει με τη Ζάκυνθο και τους χωρίζει η θάλασσα σε απόσταση 15-18 μίλια, ήλθαν και έζησαν μετεπαναστατικά πολλοί Ζακύνθιοι και Κεφαλλήνες[15]. Επομένως οι καλλιτεχνικές τάσεις των Επτανησίων μεταφέρονται και στην Ηλεία.

---

11. Θεοφιλέστατος Αθανάσιος Μπαχός, «Το σωζόμενον αγιογραφικόν έργον του Ιωάννου Ταμπάκη εις την Ι. Μητρόπολιν Ηλείας», *Ανάτυπον από τα Πρακτικά Ηλειακού Πνευματικού Συμποσίου* (1993), Αθήναι 1994, 192

12. Ό.π., 187.

13. Μαρκάτου Δώρα, «Επτανησιακή Ζωγραφική», *Επτανησιακή τέχνη, Επτά Ημέρες Καθημερινή* ΝΑ΄, 36

14. Ρηγόπουλος Γ. *Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους*, Β΄, Αθήνα 2006, 232.

15. Θεοφιλέστατος Αθανάσιος Μπαχός, *Το σωζόμενον αγιογραφικόν έργον*, 188-189.

3. Ο ΝΥΜΦΙΟΣ (111×87 εκ.)

Με σημείωση: «Λαός μου, τί ἐποίησά σοι; Καί τί μοι ἀνταπέδωκας;» (1889) «Καλαντζόπουλος ἔγραψε».

Ο ζωγράφος αυτός αναφέρεται αλλού ως Καλεντόπουλος και αγιογραφεί στον Πύργο. Έργα του υπάρχουν και σε άλλους Ναούς της Ηλείας[16].

Εδώ ο ζωγράφος ακολουθεί την αντιγραφή δυτικών προτύπων με απλούστευσή τους, όπως στην απεικόνιση του «Ἴδε ὁ ἄνθρωπος»[17].

4. Η ΔΕΗΣΗ (1848) (69×62 εκ.)

«Δια χειρός Αναγνώστου Γεωργίου»
Μήτηρ Θεού, ο Ών, Πρόδρομος
Άγιος Γεώργιος, Άγιος Χαράλαμπος, Άγιος Δημήτριος

Ο Χριστός παρουσιάζεται σε θρόνο με Ευαγγέλιο ανοιχτό με σημειωμένο το στίχο«Ἐγώ εἰμι ὁ ποιμὴν ὁ καλός».

5. Η ΔΕΗΣΗ (1831) (65×57 εκ.)

Μήτηρ Θεού, Ιησούς Χριστός, Πρόδρομος
Άγιος Νικόλαος, Άγιος Αθανάσιος, Άγιος Χαράλαμπος

Ο Χριστός απεικονίζεται ένθρονος με Ευαγγέλιο κλειστό στο αριστερό του χέρι και ευλογών με το δεξί. Ο Πρόδρομος στα αριστερά του ιστορείται σε στάση δέησης με λευκά φτερά αγγέλου.

6. ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΩΣ ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ ΕΝΘΡΟΝΟΣ (133×97 εκ.)

(1833 Ιουλίου 29) «Δια χειρός Αναγνώστου Γεωργίου»

Ο Χριστός παριστάνεται με ανοιχτό Ευαγγέλιο, όπου σημειώνεται η περικοπή από το κατά Ιωάννην: «Ἐγώ εἰμι ἡ θύρα … κἀκεῖνά με δεῖ ἀγαγεῖν.» (Ιω. ι΄ 9 -16).

7. ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ (133×91 εκ.)

(1840 Δεκεμβρίου 30) «Δια χειρός Αναγνώστου Γεωργίου»

Ο άγιος εικονίζεται με καφετιά φτερά και χρυσαφί φωτοστέφανο, διακοσμημένο με φυτικά μοτίβα. Κρατάει ειλητάριο στο αριστερό του χέρι που γράφει «Μετανο-

---

16. Μητροπολίτης Ηλείας Γερμανός, «Αγιογράφοι φορητών ιερών Εικόνων Μονών και Ενοριών Ι. Μητροπόλεως Ηλείας & Ωλένης του ΙΘ΄ αιώνος», *Ανάτυπον στα Πρακτικά Ηλειακού Πνευματικού Συμποσίου* (1993), Αθήναι 1994, 78 (στο εξής: Μητροπολίτης Ηλείας Γερμανός, Αγιογράφοι φορητών ιερών Εικόνων).

17. Καλοκύρης Κ., *Η ζωγραφική της Ορθοδοξίας, Ιστορική, αισθητική και δογματική ερμηνεία της Βυζαντινής ζωγραφικής*, Θεσσαλονίκη 1972, 99.

εἶτε ἤγγικε γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν. Ποιήσατε οὖν καρπούς ἀξίους τῆς μετανοίας». Στο πλάι του ένα μεγάλο δέντρο και μια αξίνα (νατουραλιστικό στοιχείο).

Οι παραπάνω εικόνες, όπως αναφέραμε, είναι του αγιογράφου Αναγνώστου Γεωργίου, που έχει ιστορήσει πολλά ενυπόγραφα έργα σε Ναούς της Μητροπόλεως Ηλείας, μεταξύ των ετών 1829-1856[18].

8. ΑΓΙΟΣ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΣ (118×82 εκ.)

(1895 Μαΐου 10) «Χειρ Ιωάσαφ μοναχού Πελοποννησίου εκ της Νέας Σκήτης του Αγίου Παύλου Άγιον Όρος Άθω. Αφιερούται υπό Γεωργίου Μπαμπίλη»

Την εποχή αυτή (19ος αιώνας) οι δυτικότροπες καλλιτεχνικές τάσεις στην αγιορειτική εκκλησιαστική ζωγραφική αποκτούν μεγαλύτερη εμβέλεια. Έτσι, τα εικονογραφικά εργαστήρια των Καυσοκαλυβίων ακολουθούν τις γενικότερες τάσεις και προσανατολίζονται σταδιακά σε δυτικότροπες εκφράσεις. Ο αγιογραφικός οίκος των Ιωασαφαίων θα εξελιχθεί σε «Σχολή Αγιογραφίας» καθώς και σε πρότυπο αγιογραφικής τέχνης, επηρεάζοντας, μέσα από την καταξίωσή του αυτή, τους άλλους αγιογραφικούς οίκους των Καυσοκαλυβίων και ορισμένα από τα εργαστήρια της γειτονικής Σκήτης της Αγίας Άννης όσο και εκείνα της Νέας Σκήτης[19]. Από αυτό το εργαστήριο της Νέας Σκήτης προέρχεται και η εικόνα του αγίου Γεωργίου που υπάρχει στον Ναό μας.

9. Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ (151×113 εκ.)

«Η ΚΑΤΑ ΤΩ 1882 ΣΥΣΤΑΘΕΙΣΑ ΕΝ ΠΥΡΓΩ ΦΙΛΕΟΡΤΟΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ Η "ΓΟΡΤΥΝΙΑ" ΙΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗ ΤΗΝ ΙΕΡΑΝ ΤΑΥΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΟΣΕΦΕΡΕΝ *ΕΝ ΠΥΡΓΩ ΤΗ 1 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1882.* ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΕΓΡΑΦΕ»

Αρχαίο λάβαρο ζωγραφισμένο επί υφάσματος, σύμφωνα με σημειώσεις εκ του Αρχείου του Ναού. Είναι έργο του Ιωάννη Κυριακόπουλου, καταγομένου από τα Λεχαινά Ηλείας και αναγραφομένου στο παλαιό Δημοτολόγιο των Λεχαινών, ο οποίος όμως ήρθε από άλλο τόπο[20].

10. Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ του έτους 1885 (155×92 εκ.)

«Ἡ κατὰ τὸ 1882 συστηθεῖσα ἐν Πύργῳ φιλέορτος ἀδελφότης ἡ "Γορτυνία" ἰδίᾳ δαπάνῃ τὴν ἱεράν ταύτην εἰκόνα προσέφερεν. Ἐγένετο ἐν Πύργῳ κατά τόν μῆνα Μάϊον τοῦ 1885 ὑπό τοῦ ζωγράφου καί ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ Γεωργίου Ἰωάννου Καλεντζοπούλου»

18. Μητροπολίτης Ηλείας Γερμανός, Αγιογράφοι φορητών ιερών Εικόνων, 69.

19. Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης, «Τα εικονογραφικά εργαστήρια των Καυσοκαλυβίων. Μια πρώτη παρουσίαση», *Γρηγόριος Παλαμάς* 839 (2011), 195.

20. Μητροπολίτου Ηλείας Γερμανού, Αγιογράφοι φορητών ιερών Εικόνων, 73.

Η εικόνα αυτή χαρακτηρίζεται από έντονη πολυχρωμία και σύνθετη πτυχολογία. Ακόμα γίνεται προσπάθεια για ψυχογραφική απόδοση των προσώπων. Ο Χριστός περιβάλλεται από ακτινωτή δόξα.

Και οι δύο αυτές εικόνες με θέμα τη Μεταμόρφωση συνδέονται με την εύρωστη «Αδελφότητα» των Γορτυνίων, που είχαν κατέλθει στην Ηλεία για να εργαστούν στις μεγάλες καλλιέργειες της σταφίδας και στο συνακόλουθο εξαγωγικό εμπόριο.

11. ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΕΦΙΠΠΟΣ (1884) (119×88 εκ.)

«Δαπάνη Άννης Δ. Δημητριάδου»

Στη συγκεκριμένη παράσταση η σκηνή διαδραματίζεται σε προοπτικά αποδοσμένο πεδινό τοπίο, έξω από τα τείχη παραλιακής πόλεως. Κάτω από το κοκκινωπό άλογο του αγίου βρίσκεται μια ανδρική λαϊκή μορφή. Άνω αριστερά ένας λευκοφορεμένος άγγελος, σε σύννεφο, κρατάει ανθισμένο στεφάνι.

Στο κάτω τμήμα μια ζώνη με πέντε σκηνές του βίου του αγίου: «Ὁ ἅγιος ἐν τῇ φυλακῇ εὐλογῶν τὸν Νέστορα», «Ὁ ἅγιος ἐν τῇ φυλακῇ ἐνδυναμούμενος ὑπὸ τοῦ Κυρίου», «Ὁ ἅγιος παρουσιαζόμενος εἰς τὸν βασιλέα», «Ὁ ἅγιος ἐν τῇ φυλακῇ λογχίζεται ὑπὸ τῶν στρατιωτῶν».

Η κεντρική σκηνή είναι δυσδιάκριτη.

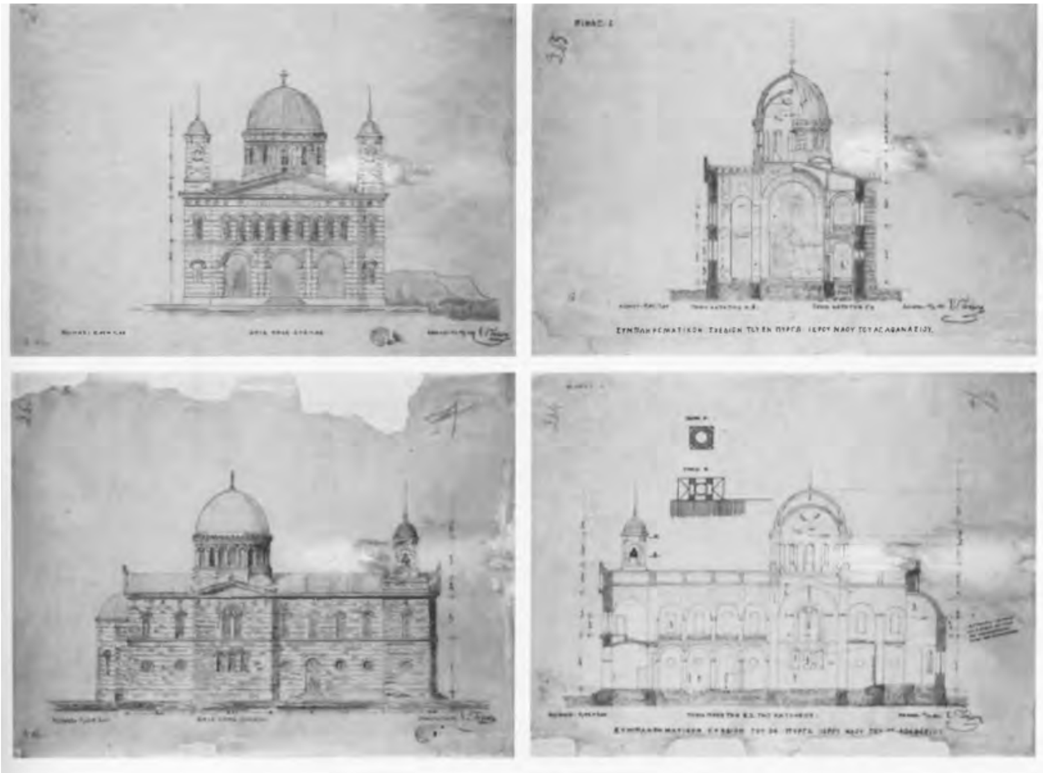
12. ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΙ ΜΙΧΑΗΛ & ΓΑΒΡΙΗΛ (1886) (116×90 εκ.)

«Γεώργιος Ιω. Καλεντζόπουλος ἔγραψε. Δαπάνη Γαβριήλ Δ. Δημητριάδου»
Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ ιστορείται ως στρατιώτης των άνω δυνάμεων με ειλητάριο, όπου αναγράφεται «Θεοῦ στρατηγός εἰμι τὴν σπάθην φέρων…», και ο Αρχάγγελος Γαβριήλ ως διάκονος φέρων οράριο και ειλητάριο με την ευχή; «Στῶμεν καλῶς, στῶμεν μετά φόβου…»

13. ΑΓΙΟΙ ΘΕΟΔΩΡΟΙ ΤΗΡΩΝ & ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ (78×98 εκ.). Αχρονολόγητη.

Οι Άγιοι Θεόδωροι απεικονίζονται έφιπποι ως στρατιωτικοί άγιοι. Εναγκαλισμένοι και θριαμβευτές κρατούν ο καθένας από ένα σταυρό, σύμβολο νίκης. Οι ανεμίζοντες μανδύες τους υποδηλώνουν κίνηση. Άνω αριστερά ένας λευκοφορεμένος άγγελος, σε σύννεφο, κρατάει ανθισμένο στεφάνι, όπως ακριβώς στην εικόνα του αγίου Δημητρίου.

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση, ευελπιστούμε στην άμεση ευόδωση της προσπάθειας αυτής όπως διασωθούν οι εν λόγω εικόνες ως εντόπια εκκλησιαστικά και καλλιτεχνικά κειμήλια δια επιμελούς συντηρήσεως και ενδελεχούς μελέτης από τους ειδικούς.



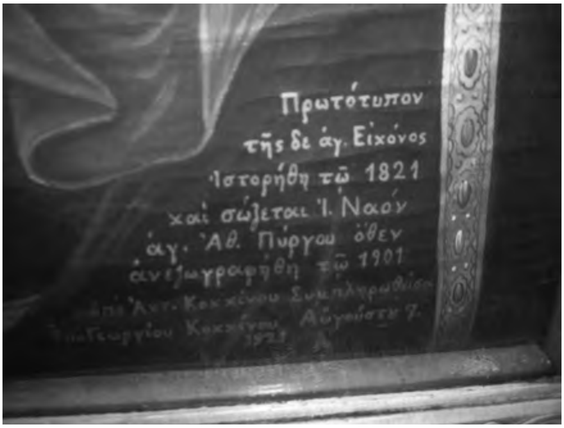
Εικ. 1. Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου Πύργου.
Σχέδιο Τσίλλερ. Κατάλογος έκθεσης έργων Ερνέστου Τσίλλερ,
Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Μουσείου Μπενάκη



Εικ. 2.
Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου.
Παναγία Οδηγήτρια.
Φορητή εικόνα.
Πρώτο μισό
19ου αιώνα (;)



Εικ. 3.
Ι. Ν. Αγίου Ιωάννου
οδού Βουλιαγμένης.
Παναγία Οδηγήτρια
(αντίγραφο).
Φορητή εικόνα.
Έργο Αντωνίου
Κόκκινου 1901



Εικ. 4. Ι. Ν. Αγίου Ιωάννου οδού Βουλιαγμένης. Παναγία Οδηγήτρια (αντίγραφο). Φορητή εικόνα. Έργο Αντωνίου Κόκκινου 1901 (λεπτομέρεια)



Εικ. 5. Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου. Το μαρτύριο του Αγίου Στεφάνου. Φορητή εικόνα. Έργο Ιωάννου Γ. Ταμβάκη ἐν Ζακύνθῳ τῇ ιε΄ Αυγούστου ΑΩΟΖ (1877)

Εικ.6.
Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου.
Ο Νυμφίος με σημείωση
«Λαός μου, τί ἐποίησά σοι;
Καί τί μοι ἀνταπέδωκας;»
Φορητή εικόνα.
Έργο Καλαντζόπουλου
1889





Εικ. 7.
Ι. Ν. Αγίου
Αθανασίου.
Δέηση. Φορητή
εικόνα.
Έργο
Αναγνώστου
Γεωργίου 1848



Εικ. 8.
Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου.
Φορητή εικόνα.
Δέηση 1831



Εικ. 9.
Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου.
Ιησούς Χριστός ως Μέγας Αρχιερεύς ένθρονος.
Φορητή εικόνα
Έργο Αναγνώστου Γεωργίου 1833 Ιουλίου 29

Εικ. 10.
Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου
Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος.
Φορητή εικόνα.
Έργο Αναγνώστου
Γεωργίου 1840
Δεκεμβρίου 30





Εικ. 11.
Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου.
Άγιος Μεγαλομάρτυς
Γεώργιος Τροπαιοφόρος.
Φορητή εικόνα.
Έργο Ιωάσαφ μοναχού
Πελοποννησίου
εκ της Νέας Σκήτης
του Αγίου Παύλου
Άγιον Όρος Άθω
1895 Μαΐου 10.



Εικ. 12. Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου. Αρχάγγελοι Μιχαήλ & Γαβριήλ.
Φορητή εικόνα. Έργο Γεωργίου Ιω. Καλεντζόπουλου 1886

Μιχαήλ Λαρεντζάκης-Λάσκαρις

ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Κ. ΦΑΝΕΛΛΗ

Αφιερώνεται στον Σεβαστό & αγαπητό μου Μακαριώτατο
Αρχιεπίσκοπο Τιράνων, Δυρραχίου & πάσης Αλβανίας
κ. Αναστάσιο (Γιαννουλάτο)

Ανάμεσα στα δυόμιση χιλιάδες (2.500) αντικείμενα (εικόνες κυρίως) που επεστράφησαν συνολικά από το Αλβανικό κράτος στην Ορθόδοξη Εκκλησία της Αλβανίας –όταν αυτή ανασυγκροτήθηκε και πάλι από το 1992 και μετά– περιλαμβάνονται και μερικοί πίνακες ζωγραφικής σε καμβά με εκκλησιαστικά θέματα.

Με πολύ δύσκολες συνθήκες στην αρχή –ελλείψει σωστών αποθηκευτικών χώρων, χρημάτων και προσωπικού απασχόλησης– υπήρξε προσπάθεια από το 1995 και μετά, με την πρώτη ομάδα επιστρεφομένων αντικειμένων, συστηματοποιημένης καταλογογράφησης και κατάταξης ως προς τα υλικά κατασκευής των αντικειμένων αυτών και ανάλογα με τον βαθμό αναγκαιότητας άμεσης ή μη επέμβασης συντήρησης και διερεύνησής τους.

Ένας από τους λίγους πίνακες ζωγραφικής σε καμβά, της συλλογής πια της Αρχιεπισκοπής, είναι και ο εδώ εξεταζόμενος του Αγίου Γεωργίου, με τελικές διαστάσεις: 138x112 εκατοστά (Εικ. 1).

Σύμφωνα με το επακριβώς αντιγραμμένο πιστοποιητικό αρχικής καταγραφής, το αντικείμενο φέρει τον αριθμό 6 στην πρώτη του καταλογογράφηση (Εικ. 4). Προέρχεται από την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου, του χωριού Kala (που μεταφράζεται Κάστρο στα ελληνικά) και ανήκει στην επαρχία του Βερατίου. Ο συγγραφέας αναφέρεται ως ανώνυμος –μη γνωρίζοντας προφανώς ο καταλογογραφέας ελληνικά, αφού δεν είδε το όνομα του ζωγράφου που είναι γραμμένο πάνω στον πίνακα– ενώ η χρονολογία δημιουργίας του είναι το 1877, Ιανουαρίου 4.

Είναι καταφανές ότι το όνομα του ζωγράφου είναι Δ. Κ. Φανέλλης, σύμφωνα με την ιδιόχειρη υπογραφή του στο κάτω δεξιό τμήμα του πίνακα (Εικ. 3) με γαλάζιο χρώμα σε σκούρο φαιό φόντο (κάμπο). Η αφιερωματική επιγραφή, με χρυσοποίκιλτα και περίτεχνα γράμματα, στο κεντρικό και κάτω μέρος του πί-

νακα, με καλλιγραφική διπλόσυρτη μεγαλογράμματη γραφή, αναφέρει ότι ο πίνακας έγινε με δαπάνη των αδελφών Κωνσταντίνου εκ Βερατίου (Εικ. 2). Πιθανολογούμε ότι οι αδελφοί Κωνσταντίνου, ταξιδεύοντας ίσως προς την Ελλάδα (ένας εξ αυτών ή και οι δύο), πληροφορήθηκαν για τον φημισμένο τότε στο Αίγιο και στην Αθήνα ζωγράφο της νέας τάσης ζωγραφικής στην Ελλάδα Κωνσταντίνο Φανέλλη (ο οποίος όμως είχε πεθάνει τον προηγούμενο ακριβώς χρόνο από τη χρονολογία του πίνακα) και ίσως και για τον γιο του Δημήτριο (Εικ. 11), και του ανέθεσαν το έργο, προορίζοντάς το μάλλον για την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Kala, χωριό πιθανής καταγωγής των αδελφών Κωνσταντίνου. Την υπόθεση αυτή επιβεβαιώνει σχεδόν αυτή η ίδια η επιγραφή, η οποία στη δεύτερη γραμμή, με μικρογράμματη γραφή, αναφέρει: «εκ Βερατίου 1877, Ιανουαρίου 4, Αίγιον». Το χωριό Kala βρίσκεται στην επαρχία Βερατίου.

Το ότι αναφέρεται ο τόπος κατασκευής στην ονομαστική πτώση, «Αίγιον», υποδηλώνει όχι μόνο τον τόπο μόνιμης διαβίωσης του ζωγράφου, αλλά και διαμονής του τουλάχιστον κατά τη διάρκεια δημιουργίας του συγκεκριμένου έργου.

Ένα τελευταίο σημείο άξιο αναφοράς είναι μια λεπτομέρεια στο μικρό χαρτί που ήταν κολλημένο στην πίσω πλευρά του πίνακα, που μας είχε παραδοθεί χωρίς τελάρο (δυστυχώς χάθηκε η αντίστοιχη φωτογραφία πριν από τη συντήρηση). Στο χαρτί λοιπόν αυτό της απογραφής –που αντιγράφηκε όπως είπαμε σε καινούργιο που αντικατέστησε το παλαιό (Εικ. 4 & 5)– αναφέρεται πως το έργο δίδεται «εκ μέρους του Mikifor («Νικιφόρου» μάλλον, από παραφθορά), Equimit (χρονολογία) 1936». Επίσης, στο ίδιο αυτό χαρτί αναφέρεται πως «Έχει δουλέψει δωρεάν στην εκκλησία του Kala». Το πώς, πότε και το γιατί βέβαια το έργο αυτό βρισκόταν στα χέρια του δωρήσαντος στο Ναό το 1936, Mikifor Equimit, τα αγνοούμε πλήρως, όπως επίσης αγνοούμε πλήρως το γιατί το έργο κόπηκε κάποτε περιμετρικά, πριν επιστραφεί στη δικαιοδοσία της Αρχιεπισκοπής στα 1995. Το γεγονός βέβαια ότι σημειώνεται πως ο ίδιος άνθρωπος έχει δουλέψει δωρεάν στην εκκλησία του χωριού Κάστρο, πιθανολογεί μάλλον την προσπάθεια του ιδίου να τύχει κάποιας έστω αναγνώρισης εκ μέρους της διοικούσης τον Ναό επιτροπής ή ίσως και της τοπικής Μητρόπολης. Πάντως, οτιδήποτε και να υποθέσουμε, είναι εικασίες που δεν μπορούμε με κανένα τρόπο να τα επιβεβαιώσουμε.

Θεματογραφικά, ο πίνακας παρουσιάζει την τυπική παράσταση του εφίππου Αγίου Γεωργίου σε πρώτο πλάνο, να σκοτώνει με ακόντιο τον δράκο, σε τυπική στάση δεξιοκρατούντος πολεμιστή, ενώ στο αριστερό χέρι κρατεί στρογγυλή ασπίδα. Ακριβώς πίσω από τον Άγιο, πάνω στα καπούλια του αλόγου, παρουσιάζεται η γνωστή ανδρική φιγούρα σε μικρή διάσταση (από άλλες παραστάσεις/εικόνες του έφιππου Αγίου), να κρατά μεταλλικό δοχείο. Από το συναξάρι

του Αγίου μαθαίνουμε[1] ότι η μικρή αυτή ανδρική φιγούρα αναφέρεται σε ένα από τα πολυάριθμα θαύματα του Αγίου, την απελευθέρωση δηλαδή ενός ελληνόπαιδα σκλάβου από τον Άγιο, και τη μεταφορά του από τον ίδιο πίσω στην πατρίδα του.

Στον συγκεκριμένο πίνακα η προσοχή του θεατή επικεντρώνεται αθέλητα στο κάτασπρο άλογο που παρουσιάζεται σε μια πολύ γνώριμη στάση, με τα εμπρόσθια πόδια όρθια σε κίνηση καλπασμού, ενώ κάτω από το τετράποδο εμφανίζεται ο γνωστός από την εικονογραφία μας δράκος. Σύμφωνα με την παράδοση, οι περιοχές της Παφλαγονίας μαστίζονταν από τον δράκο, τον οποίο σκοτώνει ο Άγιος, σώζοντας την πριγκίπισσα της ιστορικής πόλης. Στον πίνακα δράκος και πριγκίπισσα παρουσιάζονται σε τρίτο και τέταρτο πλάνο αντίστοιχα. Σύμφωνα πάλι με το συναξάρι, η νεαρή και πιθανότατα παρθένος πριγκίπισσα, είχε οριστεί εκείνη την χρονιά να γίνει βορά του τέρατος.

Το τοπίο είναι φυσιοκρατικό με κάποια περιορισμένη βλάστηση, σε μια προσπάθεια αναπαράστασης του φυσικού πραγματικού τοπίου στα μέρη της Παφλαγονίας (από περιγραφές υποθέτουμε), ενώ ο γαλανός ουρανός καταλαμβάνεται από σύννεφα –μερικά σκούρα γκρίζα– σε μια προσπάθεια ισομερισμού βαρύτητας ζωγραφικών τονικών όγκων (Εικ. 1).

Τεχνοτροπικά το έργο ανήκει βέβαια στον νατουραλισμό με λαϊκά στοιχεία[2] και με επιδράσεις από τους Ναζαρηνούς ζωγράφους[3], αφού ο Δημήτρης Φανέλλης ακολουθεί κατά πόδας την τεχνοτροπία του πατέρα του, Κωνσταντίνου Φανέλλη, όντας ίσως και ο μόνος μαθητής του, χωρίς πάντως να τον υπερβεί σε δεξιότητα, δημιουργικότητα, φαντασία –σχεδιαστική ή άλλη–, θεματική διαφοροποίηση και ποικιλία, εμπλουτισμό στοιχείων ή εκφραστικά μέσα.

Γενικά, στον πίνακα έχουν χρησιμοποιηθεί ιδιαίτερα φωτεινά χρώματα, ανάμεσα στα οποία πρυτανεύουν τα βασικά χρώματα και το χρυσό. Το βλέμμα του θεατή αιχμαλωτίζεται από το λευκό του αλόγου με την έντονη αντίθεση της μαύρης κόρης του ματιού του. Το δεύτερο σημείο που ελκύει την προσοχή του θεατή στον πίνακα είναι το έντονο κόκκινο καδμίου του ιματίου και των φτερών της περικεφαλαίας, που παραπέμπει στα κόκκινα ιμάτια των ρωμαϊκών λεγεώνων και τα λοφία των αξιωματικών τους, δεδομένης της αντίστοιχης ιδιότητας του Αγίου.

Το τρίτο ουσιαστικότερο σημείο της παράστασης, που τονίζεται ιδιαίτερα χάρις στο συνδυασμό του κόκκινου του καδμίου και του πράσινου του χρωμίου, είναι η απεικόνιση του δράκου που σκοτώνει ο Άγιος, στην κάτω δεξιά γωνία του

---

1. Ιερά Καλύβη Αγίου Γεωργίου: *Ὁ πανταχοῦ προφθάνων εἰς βοήθειαν*, Άγιον Όρος, 2006.
2. Κίτσου Α. Μακρή, *Επιδράσεις του Νεοκλασσικισμού στην Ελληνική Λαϊκή ζωγραφική*, Αθήνα 1989.
3. Δ. Παπαστάμου, *Η επίδραση της Ναζαρινής σκέψης στην νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977.

πίνακα. Στο δεύτερο επίπεδο, έχουμε μια ρεματιά που τονίζεται από μια συστάδα δέντρων και θάμνων, δίνοντας ένα τόνο βλάστησης στο κατά τα άλλα σχεδόν ξηρό τοπίο. Στο τρίτο και τέταρτο επίπεδο παρουσιάζεται η πριγκίπισσα και η ιστορική πόλη στην οποία αναφέρεται το αντίστοιχο θαύμα του Αγίου. Το τρίτο και τέταρτο επίπεδο τονίζονται με τη χρήση ανοιχτών τόνων της ώχρας και του φαιού, ενώ αποκτούν συνάφεια μεταξύ τους με την σχεδίαση της ουράς του δράκου να απλώνεται από το πρώτο μέχρι το τρίτο επίπεδο.

Η χρήση τέλους του χρυσού, εκτός του φωτοστεφάνου του Αγίου, σε λεπτομέρειες όπως τα ηνία και η σέλα του αλόγου, ο θώρακας, η περικεφαλαία και τα υποδήματά του Αγίου (Εικ. 6 & 7), παραπέμπουν άμεσα στους αντίστοιχους πίνακες του Αγίου, του πατέρα του, που βρίσκονται στον Ιερό Ναό Παναγίας Φανερωμένης Αιγίου και στην Παναγία Ρόμβης των Αθηνών όπως και στην εικόνα του Αγίου Δημητρίου, στην Αγία Τριάδα Νυμφασίας (Γρανίτσας) Αρκαδίας. Στο σχήμα της περικεφαλαίας θα μπορούσαν άνετα να γίνουν αναφορές –λόγω πολλαπλών ομοιοτήτων– στην εικόνα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (Εικ. 12), στο Βημόθυρο της πρόθεσης του Ι. Ναού της Παναγίας Φανερωμένης Αιγίου. Ειδικά και για τις λεπτομέρειες του σχεδίου της περικεφαλαίας –πέρα από τις περικνημίδες και τον θώρακα– ανάλογες αναφορές μπορούν να γίνουν και στις περικεφαλαίες του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, στα Βημόθυρα των Προθέσεων στους Ναούς της Αγίας Τριάδας Νυμφασίας, στην Γρανίτσα της Αρκαδίας και της Αγίας Παρασκευής Γαλαξιδίου (Εικ. 14), πάντα έργα του πατέρα του, καθώς και στις περικεφαλαίες των Αγίων Θεοδώρων, της δεσποτικής εικόνας του Ι. Ναού του Ευαγγελισμού στην Άμφισσα. Τέλος, το σχέδιο του δράκου είναι σχεδόν αντιγραφή του αντίστοιχου στην εικόνα του Αγίου της δεσποτικής εικόνας της Παναγίας Ρόμβης στην Αθήνα.(Εικ. 18), πάλι του πατέρα Φανέλλη.

Ο πίνακας αφήνει καλή εντύπωση αρχικά, αλλά μια πιο προσεκτική παρατήρηση μας οδηγεί σε λεπτομέρειες, που το λιγότερο γεννούν αμφιβολίες όχι μόνον για την ζωγραφική ικανότητα του Μιμίκου, αλλά και για το αν όλο το έργο εκτελέστηκε από τον ίδιο.

Είναι αλήθεια ευνόητο ο γιός - ζωγράφος να έχει επηρεαστεί από τον πατέρα - ζωγράφο και πρώτο εισηγητή της Ναζαρηνής τέχνης στην Ελλάδα[4], του οποίου υπήρξε και μαθητής. Όμως, παρόλη την χρήση των επίχρυσων λεπτομερειών και τον συνδυασμό ψυχρών και θερμών χρωμάτων που πρυτανεύουν στην καλλιτεχνική παραγωγή του πατέρα Φανέλλη, εν τούτοις η γκάμα των τόνων των χρωμάτων είναι κατά πολύ υποδεέστερη σε ποιότητα και ποσότητα.

Στον γιο Φανέλλη κυριαρχούν περισσότερο τα αυτούσια χρώματα παρά οι διάφοροι τόνοι τους, χαρακτηριστικό υποδεέστερης καλλιτεχνικής έκφρασης

---

4. Ιωάννης Β. Φριλίγκος, *Ο Αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*, Αθήνα 2005.

στην ναζαρηνή και γενικότερα φυσιοκρατική ζωγραφική. Παρατηρείται επίσης μιά φωτεινότητα και παράλληλη απουσία σκιάσεων![5]

Σχεδιαστικά το έργο δεν παρουσιάζει καμμιά ιδιαιτερότητα και έμπνευση στη σύλληψή του, εκτός ίσως από την απεικόνιση αριστεροκρατούμενης ασπίδας εκ μέρους του Αγίου, στοιχείο που δεν παρατηρείται σε καμμία άλλη εικόνα του πατέρα Φανέλλη, αλλά και γενικότερα σε εικόνες του Αγίου εφίππου στην παράδοσή μας.

Το πλάσιμο του ιματίου του Αγίου στερείται πολλών πτυχών και επομένως των αναλόγων φωτοσκιάσεων, ενώ η συστάδα του φυτικού διακόσμου στον πίνακα υστερεί σε σχεδιαστική και ζωγραφική ποικιλότητα.

Ιδιαίτερα τραβά την προσοχή και ενοχλεί το σχέδιο και οι αναλογίες του σώματος της πριγκίπισσας στο τρίτο επίπεδο (Εικ. 8). Τα χέρια και το κεφάλι της ζωγραφίστηκαν σε δυσανάλογη σχέση με τον κορμό της, ενώ το αριστερό χέρι της, πέρα από τις ανύπαρκτες αναλογίες, παρουσιάζεται στρεβλωμένο. Παρόμοια παραμόρφωση παρουσιάζει και το δεξί πόδι του δράκου στο πρώτο επίπεδο, για το οποίο, όμως, θα μπορούσε να δοθεί η λογική εξήγηση της επιθανάτιας παραπαίουσας κατάστασης, κατά την οποία δικαιολογούνται οι νευρολογικές και μυϊκές παραμορφώσεις, αν και διατηρούμε μεγάλες επιφυλάξεις για μιά τέτοια δικαιολογία.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, αρχικά το έργο είναι ελαιογραφία σε καμβά. Ο καμβάς του είναι ιδιαίτερα παχύς αποτελούμενος από κλωστές λινάτσας και στο στημόνι και στο υφάδι, με σχετικά αραιοπλεγμένη ύφανση. Η προετοιμασία του καμβά είναι σχετικά λεπτή, δεδομένης της χονδρής ύφανσης, εξαιρουμένων των χρυσωμένων τμημάτων, όπου εδώ έχουν δουλευτεί ανάγλυφα οι λεπτομέρειες των σχεδίων(!), σχεδόν ακριβής αντιγραφή αντίστοιχων τμημάτων πινάκων με το ίδιο ή παρόμοιο θέμα, του πατέρα του Μιμίκου, Κωνσταντίνου. Το ζωγραφικό στρώμα είναι λεπτό, ενώ το χρύσωμα, στα υποτιθέμενα δερμάτινα ελάσματα και μεταλλικά στοιχεία είναι πολύ καλό, δουλεμένο πάνω σε ανάγλυφη προετοιμασία, όπως ειπώθηκε. Ο σχεδιασμός και το ανάγλυφο των ηνίων μας παραπέμπουν εύλογα στις εικόνες του πατέρα Φανέλλη (Εικ. 18).

Το έργο φέρει φαρδιά μαύρη ταινία – φάρδους περίπου πέντε (5) εκατοστών και στις τέσσερεις πλευρές περιμετρικά, αν και το επάνω τμήμα της με μέρος από τον νεφελώδη ουρανό ελλείπει παντελώς. Εικάζεται ότι αυτή η ταινία δεν αποτελεί αυθεντικό στοιχείο του έργου αλλά προστέθηκε αργότερα. Δυστυχώς η παρατήρησή μας με γυμνό μάτι, κάτω από μεγεθυντικό φακό (δεν διαθέτουμε κάτι άλλο στο εργαστήριο) και σε υπεριώδη ακτινοβολία, δεν μπόρεσε να μας δώσει άλλα στοιχεία τεκμηρίωσης. Αφήνουμε λοιπόν την περαιτέρω διερεύνηση για το μέλλον, ευελπιστώντας τουλάχιστον, σε έναν πολύ πιό πλούσιο εξοπλισμό εργαστηρίου.

---

5. Χρύσανθου Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική 1832-1922*, Εθνική Τράπεζα Ελλαδος, Αθήνα 1993.

Αν και ο καμβάς διατηρείται σε πάρα πολύ καλή κατάσταση, εν τούτοις, για κάποιο ανεξήγητο λόγο, έχει ραφτεί στην πίσω πλευρά του και σε ένα περιορισμένο του τμήμα, ένα άλλο κομμάτι βαμβακερού υφάσματος με λεπτές γραμμές κόκκινες και μπλέ στην ύφανσή του.

Ο πίνακας ήταν διατηρημένος σε αρκετά καλή κατάσταση, με εξαίρεση την πολύ ριζική επέμβαση της ανεξήγητης κοπής του καμβά περιμετρικά και τη μερική απώλεια της προετοιμασίας με την ζωγραφική επιφάνεια στο επάνω μέρος του πίνακα κυρίως και σε λίγα άλλα σημεία, σε περιορισμένη όμως έκταση. Η αιτία των μικρών απωλειών προετοιμασίας και ζωγραφικής ίσως να οφείλετο στον μη προσεκτικό χειρισμό του έργου, πριν παραδοθεί στα χέρια μας, κατά την παραλαβή ενός μεγάλου αριθμού αντικειμένων στα 1999, στην οποία και συμπεριλαμβανόταν. Από την επάνω πλευρά του πίνακα, το κομμένο τμήμα συμπεριελάμβανε –για άγνωστους λόγους και πάλι– και όλο το φάρδος της μαύρης ταινίας που περιέτρεχε το έργο. Ίσως να κόπηκε σ' αυτό το σημείο για να προσαρμοστεί σε κάποιες συγκεκριμένες διαστάσεις χώρου που ήθελαν να το τοποθετήσουν. Άλλη εκδοχή πάλι θα μπορούσε να ήταν η χαλάρωση του περιμετρικού καμβά και η μερική καταστροφή του λόγω μεταφοράς της σκουριάς των οξειδωμένων καρφιών στη λινάτσα του καμβά. Γεγονός πάντως παραμένει πως το έργο στερείτο όλου του καμβά που χρειαζόταν περιμετρικά για να ήταν τελαρωμένος και οι κομμένες του πλευρές ξεφτούσαν, κάτι που θα έπρεπε να τακτοποιηθεί το συντομότερο δυνατόν. Το αρχικό χαρτί απογραφής του ήταν μερικώς σχισμένο, με μαύρα στίγματα μούχλας, που είχε αναπτυχθεί κατά τη διάρκεια αποθήκευσης του έργου επί σειρά ετών σε υγρό περιβάλλον. Αυτές οι συνθήκες δεν υπάρχουν πλέον, αφού το έργο αφαιρούμενο από τις πρόχειρες αποθήκες της Αρχιεπισκοπής, δρομολογήθηκε για να συντηρηθεί και τοποθετήθηκε μετά την επέμβαση, στην Σχολή Συντήρησης, οι περιβαλλοντικές συνθήκες της οποίας είναι καλές.

Το βερνίκι προστασίας τέλος, που υπήρχε στην επιφάνειά του, ήταν ελάχιστα οξειδωμένο, με αποτέλεσμα την ελάχιστη αλλοίωση –μιά ελαφριά κιτρινωπή απόχρωση– της χρωματικής παλέτας του έργου.

Συμπερασματικά, κατόπιν λεπτομερούς παρατήρησης του έργου, θα τολμούσαμε να πούμε πως βρισκόμαστε μπροστά σε ένα σχετικά πολύ πρώιμο πίνακα του Δημήτρη (Μιμίκου) Φανέλλη – αν υποθέσουμε βέβαια ότι το έργο είναι εξ ολοκλήρου δικό του, για το οποίο πολύ αμφιβάλλουμε!. Η αναγραφόμενη ημερομηνία 1877 (και δη 4 Ιανουαρίου), μας υποδεικνύει ότι το έργο φιλοτεχνήθηκε όταν ο ζωγράφος ήταν 25-26 χρονών. Αν και πιστεύεται πως ο Δημήτριος μαθήτευσε από πολύ νωρίς κοντά στον πατέρα του, εν τούτοις θεωρούμε ότι στα 25-26 του χρόνια δε είχε αποκτήσει ακόμη την αυτοπεποίθηση της δημιουργικότητας του πατέρα του. Γι'αυτόν ακριβώς τον λόγο περιορίζεται στις ακριβείς

σχεδόν αντιγραφές των έργων του πατέρα του ή συγκερασμούς λεπτομερειών από διάφορα έργα του. Στοιχεία νέα, όπως η ασπίδα, που ποτέ άλλοτε δεν παρουσιάζεται στην εικονογραφική παράδοση εφίππου Αγίου Γεωργίου, πιστεύουμε ότι αποτελεί απλή προσπάθεια του γιου Φανέλλη να διαφοροποιηθεί από τον πατέρα. Το σχέδιο του πίνακα, καθώς και των κυρίων μορφών, τόσο του Αγίου και του αλόγου, όσο και της μικρής ανθρώπινης μορφής στα καπούλια του ζώου όπως και του κεφαλιού του δράκου, πιστεύουμε ότι οφείλονται στη σχεδιαστική δεινότητα του πατέρα Κωνσταντίνου Φανέλλη. Επίσης η ζωγραφική απόδοση των προσώπων που προαναφέρθηκαν και της Πριγκίπισσας, με το άψογο χρωματικό τους πλάσιμο, την έκφραση και το νατουραλιστικό τους ύφος, θεωρούμε ότι είναι αποκλειστικά κατασκευασμένα πάλι από τον πατέρα Φανέλλη. Όλα τα υπόλοιπα συμπληρωματικά στοιχεία ή μή, ζωγραφίστηκαν από τον Δημήτριο Φανέλλη, ο οποίος υπέγραψε τον πίνακα και κατασκεύασε την αφιερωματική επιγραφή, μήνες μετά τον θάνατο του πατέρα του, ευελπιστώντας ίσως στην καθιέρωσή του στον χώρο σαν συνεχιστής του.

Πιθανολογούμε ότι οι Αδελφοί Κωνσταντίνου είχαν σκεφτεί να παραγγείλουν τον πίνακα στον φημισμένο πιά –λόγω προχωρημένης ηλικίας και πολλαπλών έργων στην Αθήνα, Αίγιο & γύρω περιοχές– Κωνσταντίνο Φανέλλη και όχι στον ίσως άγνωστο τότε γυιο του Δημήτριο Την υπόθεσή μας αυτή την στηρίζουμε επίσης στον λίγο χρόνο που μεσολάβησε μεταξύ της ημερομηνίας θανάτου του πατέρα (1875) μέχρι την χρονολογία αποπεράτωσης του πίνακα (πολύ λιγότερο από δύο χρόνια). Δεν πρέπει να ξεχνάμε βέβαια και τη χρονοβόρο κάλυψη μεγάλων γεωγραφικών αποστάσεων διά ξηράς τότε (Αλβανία - Αίγιο ή Αθήνα). Ίσως λοιπόν η παραγγελία να είχε δοθεί από τους Αδελφούς Κωνσταντίνου στον Κωνσταντίνο Φανέλλη πριν από τον θάνατό του και εκλιπόντος αυτού, η παραγγελία συνεχίστηκε και τελειοποιήθηκε από τον γιο, ο οποίος και υπέγραψε το έργο. Η προσωπική μας άποψη, εντρυφώντας στο έργο και των δύο (πατέρα και γιου) είναι ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα έργο που το γενικό σχέδιο και το πλάσιμο των προσώπων εκτελέστηκε από τον πατέρα Φανέλλη, ενώ οι διακοσμητικές λεπτομέρειες (θώρακα, περικεφαλαίας, ηνίων, περικνημίδων, περίτεχνων γραμμάτων) καθώς και τα υπόλοιπα τμήματα του πίνακα (πριγκίπισσα, δράκος, πόλη στο τελευταίο επίπεδο, ασπίδα και αντίστοιχο χέρι Αγίου, όπως επίσης και ο φυτικός διάκοσμος) εκτελέστηκαν σε μεταγενέστερο χρόνο, από τον γιο Δημήτριο Φανέλλη, ο οποίος και υπέγραψε το έργο, θανόντος του πατρός.

Ο Δημήτρης Κ. Φανέλλης ήταν ένας από τα πέντε παιδιά του Κωνσταντίνου Φανέλλη –εισηγητού της ναζαρηνής ζωγραφικής στην Ελλάδα– και της Ελένης Νταλάκα. Ο Δημήτριος ήταν ο πρωτότοκος γιος του Κωνσταντίνου, ενώ τα υπόλοιπα αδέλφια του ήταν ο Νικόλαος, ο Απελλής, ο Ιωάννης και η Σοφία. Αν και αναφέρεται πως όλα τα παιδιά του Κωνσταντίνου είχαν κάποια καλλιτεχνική ικανότητα, εν τούτοις μάλλον μόνον ο Δημήτριος ασχολήθηκε επαγγελματικά και ίσως αποκλειστικά με τη ζωγραφική. Ο Δημήτριος (1851-1925), που στην γενέτειρά του πόλη –το Αίγιον– ήταν γνωστός ως Μιμίκος, πήρε τα πρώτα του μαθήματα από τον πατέρα του και μαθήτευσε σ' αυτόν επί μακρόν, από τον οποίο έλαβε και την αγάπη του για τη ζωγραφική τέχνη, στην οποία και αφοσιώθηκε μέχρι το τέλος της ζωής του, αν και ποτέ δεν έφτασε στο καλλιτεχνικό ύψος εκείνου.

Από τις υπογραφές στα έργα του [(Δ.Κ. Φανέλλη(ς), Δημ. Κ. Φανέλλης, & Δημήτριος Κ. Φανέλλης] φαίνεται να χρησιμοποιεί το αρχικό γράμμα του πατρωνύμου του περισσότερο ίσως για διαφημιστικούς λόγους –μια που σε κανένα γνωστό του έργο μέχρι τώρα, όχι μόνον δεν το παραλείπει, αλλά φαίνεται να φροντίζει επισταμένως να το αναγράφει– παρά ως απλή αναφορά τιμής ή διευκρίνησης.

Ευχαριστίες οφείλω στον Μακαριώτατο Αρχιεπίσκοπο Αλβανίας κ. Αναστάσιο (Γιαννουλάτο), για την ευκαιρία που μου έδωσε από το 1995, να εργαστώ κοντά του, φροντίζοντας τα κειμήλια της τοπικής Εκκλησίας που της επεστράφησαν –κάποια– διαδοχικά. Τα αντικείμενα αυτά (εικόνες, πίνακες ζωγραφικής, ξυλόγλυπτα, ιερά μεταλλικά σκεύη (πολύ λίγα), άμφια κ.λπ., στιβαγμένα για χρόνια σε άθλιες συνθήκες κλιματισμού, είχαν συγκεντρωθεί από το Αλβανικό κράτος, κλείνοντας ορθόδοξες εκκλησίες και μοναστήρια μετά το 1968, όταν αυτοανακηρύχτηκε αθεϊστικό και απαγόρευσε την οποιαδήποτε θρησκευτική έκφραση και εκδήλωση.

Υπό τη σκέπη της Αρχιεπισκοπής, δημιουργήθηκε από τον υπογράφοντα, αρχικά ένα μονοετές σεμινάριο Συντήρησης εικόνων. Στη συνέχεια ακολούθησε, με πολύ μεράκι και πολλή δουλειά, μία διετής Σχολή Συντήρησης Έργων Τέχνης & Αρχαιοτήτων, παράλληλα με το αντίστοιχο εργαστήριο Συντήρησης και Σπουδής των εκκλησιαστκών κειμηλίων της Αρχιεπισκοπής στο συγκρότημα «Ναζαρέτ» στο προάστιο Kombinat, 2 χιλιόμετρα έξω από τα Τίρανα.

Μέρος της εργαστηριακής δουλειάς των φοιτητών μας στη Σχολή αποτελεί και η φροντίδα ανάδειξης του συγκεκριμένου πίνακα ζωγραφικής της αναφοράς αυτής.

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και προς την εργαστηριακή μου βοηθό στην Σχολή και υπεύθυνη στα εργαστήρια της Αρχιεπισκοπής Αλβανίας, κυρία Morena Palloji, πτυχιούχο Συντηρήτρια της Σχολής μας.

Ιδιαίτερη μνεία οφείλω στον Δρ. Φριλίγκο, η διδακτορική εργασία του οποίου για τον πατέρα Κωνσταντίνο Φανέλλη αποτέλεσε πολύτιμο βοηθό μου στην ανακάλυψη του κόσμου του ζωγράφου πατέρα, τις φωτογραφίες των έργων του και στις συγκρίσεις που απέρρεαν για τον ζωγράφο γιο.

Τίρανα, Συγκρότημα "Ναζαρέτ", Kombinati, Εργαστήριο Συντήρησης & Μελέτης Κειμηλίων Ι. Αρχιεπισκοπής Αλβανίας, ένα φθινοπωρινό απόγευμα στα 2010.



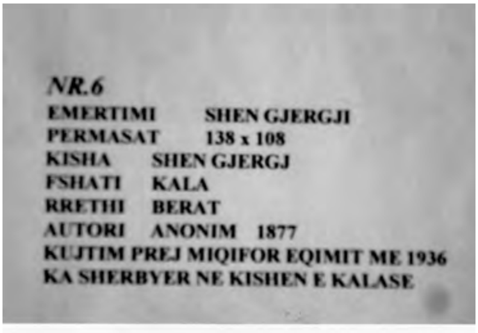
Εικ. 1. Ο Άγιος Γεώργιος του Δημητρίου Κ. Φανέλλη. Τίρανα, Αλβανία.



Εικ. 2. Λεπτομέρεια από τον ίδιο πίνακα με αφιερωματική επιγραφή & την ημερομηνία



Εικ. 3. Η υπογραφή του ζωγράφου Δ.Κ.Φανέλλη



NR.6
EMERTIMI SHEN GJERGJI
PERMASAT 138 x 108
KISHA SHEN GJERGJ
FSHATI KALA
RRETHI BERAT
AUTORI ANONIM 1877
KUJTIM PREJ MIQIFOR EQIMIT ME 1936
KA SHERBYER NE KISHEN E KALASE

Εικ. 4. Το αντίγραφο της ετικέτας καταλογογράφησης.



Εικ. 5. Η πίσω πλευρά του συντηρημένου και τελαρωμένου πίνακα.



Εικ. 6. Η επίχρυση σέλα και η εξάρτησή της, του Δ.Κ. Φανέλλη.



Εικ. 7. Το πρόσωπο, η περικεφαλαία και μέρος του θώρακα του Αγ. Γεωργίου.



Εικ. 8. Η πριγκίπισσα.



Εικ. 12. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, έργο του Κων/νου Φανέλλη σε Βημόθυρο της Πρόθε-σης του Ι.Ναού Φανερωμένης Αιγίου.



Εικ. 13. Ο Αρχων Μιχαήλ, έργο του Κ. Φανέλλη σε Βημόθυρο της Πρόθεσης του Ι.Ναού Αγ. Τριάδας, Νυμφασίας (Γρανί-τσας) Αρκαδίας.



Εικ. 18. Άγιος Γεώργιος. Δεσποτική εικόνα του Κ. Φανέλλη
στον Ι. Ναό Φανερωμένης Αιγίου.

Ιωάννης Τσιουρής

ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΑΝΙΗΛ ΚΟΚΛΑ. ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟΥ ΚΑΙ ΔΕΥΤΕΡΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ (1818)

Στον ναό της Παναγίας των Ξένων στην πόλη της Κέρκυρας, μεταξύ άλλων φορητών εικόνων, φυλάσσεται ένα τρίπτυχο των αρχών του 19ου αιώνα διαστάσεων 1,03 μ.×1,24 μ. (Εικ. 1). Στο κεντρικό τμήμα εικονίζεται η Δευτέρα Παρουσία, ενώ στα φύλλα, ανά έξι, οι σκηνές του Δωδεκαόρτου.

Το τρίπτυχο φέρει δύο επιγραφές. Στην πρώτη αναγράφεται: «χεὶρ Δανιὴλ ἱερομονάχου τοῦ Κόκλα». Στη δεύτερη: «1818: Φεβρουαρίου 23/ Δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ/Λουκᾶ τζάπα χορμοβήτη» (Εικ. 2).

Σύμφωνα με την επιγραφή, το τρίπτυχο χρονολογείται το 1818 και είναι έργο του ιερομονάχου Δανιήλ Κόκλα. Πρόκειται για έναν ζωγράφο, ο οποίος καταγόταν από την Κέρκυρα, όπου έζησε και εργάστηκε[1]. Για το έργο του δεν υπάρχουν πολλές πληροφορίες και ουσιαστικά η μελέτη του συγκεκριμένου τριπτύχου αποτελεί την πρώτη προσέγγιση σε αυτό. Καμία επίσης πληροφορία δεν υπάρχει για τον δωρητή Λουκά Τζάπα Χορμοβίτη. Είναι πιθανή, ωστόσο, λόγω του επιθέτου, η καταγωγή του από το Χόρμοβο της Βορείου Ηπείρου, γεγονός που συνακόλουθα δικαιολογεί τη σύνδεσή του με τον ναό της Παναγίας των Ξένων[2].

Ως προς την εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων, η απεικόνιση του **Ευαγγελισμού** (Εικ. 3), με την καθιστή αλλά σε έντονη κίνηση Παναγία και τον Αρχάγγελο να πλησιάζει κρατώντας τον κρίνο, έλκει την καταγωγή από την παράδοση έργων με έντονες τις δυτικές επιρροές, κυρίως από φλαμανδικά χαρακτικά, όπως η αντίστοιχη σκηνή σε τρίπτυχο του Εμμανουήλ Τζάνε (Συλλογή Κανελλοπούλου)[3].

---

* Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον κύριο Γιάννη Ρηγόπουλο για την πολύπλευρη βοήθειά του.

1. Για το ζωγράφο βλ. Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, Αθήνα 1997, 100.

2. Στην Παναγία των Ξένων εκκλησιάζονταν κυρίως οι Ηπειρώτες (N. Stamatopoulos, *Old Corfu. History and Culture*, Corfu 1993, 213 κ.ε.

3. Ν. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιάλης*, Αθήνα 1962, 115, πίν. 46β. Πρβλ. πα-

Στη **Γέννηση του Χριστού** (Εικ. 4), στο κέντρο, μπροστά σε ερείπια κτιρίου εικονίζεται η Θεοτόκος να έχει εμπρός της το Θείο Βρέφος. Στα αριστερά, σε βράχο κάθεται ο Ιωσήφ και απέναντί του ένας νεαρός βοσκός. Ουσιαστικά εδώ πρόκειται για τη σκηνή της Προσκύνησης των Ποιμένων. Το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα[4] προέρχεται από την παράδοση έργων ζωγράφων όπως των Sebastiano Ricci (1703-1706)[5] και Pietro Monaco (1743)[6], ενώ υιοθετείται και από ζωγράφους όπως ο Στέφανος Τζανκαρόλα (Εθνική Πινακοθήκη – τέλη 17ου αι.)[7].

Στην **Υπαπαντή** (Εικ. 1), το εικονογραφικό σχήμα της σκηνής, με τον Συμεών να κρατά το βρέφος και τη διάταξη των υπολοίπων προσώπων, ακολουθεί τον πέμπτο τύπο, σύμφωνα με την κατάταξη του Ξυγγόπουλου[8]. Δεν διαφοροποιείται όμως από το εικονογραφικό σχήμα του θέματος[9], όπως αυτό επιβιώνει μέσω της παράδοσης της Κρητικής Σχολής[10].

Στη **Βάπτιση** (Εικ. 5), η στάση του Χριστού, η απόδοση του Προδρόμου και των αγγέλων, αλλά και το γενικότερο σχήμα της σκηνής παραπέμπουν στην παράδοση δυτικών έργων, όπως του Francesco di Bosio Zaganelli (1514)[11] και των Louis des Boullogne (1707)[12] και Francesco Trevisani (1723)[13].

ραπλήσιο σχήμα σε εικόνα του ζωγράφου Θεοδώρου Παπαντώνη (;) (18ος αι.) (Γ. Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους*, τ. Β′, Αθήνα 2006, εικ. 2-3).

4. Για την εικονογραφική παράδοση της Προσκύνησης των Ποιμένων, που στηρίζεται σε φλαμανδικά πρότυπα, βλ. Ι. Ρηγόπουλος, *Μελέτες μεταβυζαντινής και νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα 2012, 160 κ.ε. (στο εξής: Ρηγόπουλος, *Μελέτες*).

5. Ρηγόπουλος, *Μελέτες*, 632, εικ. 17-18, J. Daniels, *L'opera completa de Sebastiano Ricci*, Milano 1976, fig. 170.

6. Ι. Ρηγόπουλος, *Μελέτες*, 631, εικ. 16.

7. Ι. Ρηγόπουλος, *Μελέτες*, 163 κ.ε., εικ. 1. Πρβλ. παρόμοιο εικονογραφικό τύπο σε αδημοσίευτες εικόνες στο ναό του αγίου Ελευθερίου και στη μονή Πλατυτέρας στην Κέρκυρα.

8. Α. Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή», *Ε.Ε.Β.Σ.* ΣΤ′ (1929), 332 κ.ε. Βλ., επίσης, D. Shorr, «The Iconographic development of the Presentation in the Temple », *The Art Bulletin* 28 (1946), 25 κ.ε., H. Maguire, «The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art», *D.O.P.* 34-35 (1980-1981), 261 κ.ε.

9. Για τη διαμόρφωση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου ήδη στον 15ο αιώνα βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1995, 79, πίν. 24, Μ. Μπορμπουδάκης, «*Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου*», ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 46, τ. 1, Αθήνα 1991, 391.

10. Βλ. ενδεικτικά στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Κουτλουμουσίου (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I les peintures, Paris 1927, πίν. 119.5 και 159.2), Μεγάλου Μετεώρου (Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990, εικ. σ. 101).

11. The National Gallery. London, n. NG3892.1 (1514).

12. H. Guicharnaud, «Studies for a "Baptism of Christ" by Luis de Boulogne», *Master Drawings* 37/2 (1999), 181-188.

13. Leeds Museum, City Art Gallery. Για τον ζωγράφο βλ. F.R. Di Federico, *Francesco Trevisani: Eighteenth-Century Painter in Rome*. Washington DC, 1977.

Αντίθετα, η **Μεταμόρφωση** (Εικ. 1) με τη λιτότητα του εικονογραφικού σχήματος, τη συγκρατημένη ως προς την κίνηση μορφή του Χριστού, τους δύο προφήτες αλλά και τις στάσεις των μαθητών έλκει την καταγωγή από εικονογραφικό τύπο παγιωμένο ήδη από την Κρητική Σχολή[14]. Επιπλέον, η απεικόνιση του Ηλία να κρατά ανεπτυγμένο ειλητό παραπέμπει σε μία όχι συχνή εικονογραφική παράδοση[15].

Στην **Έγερση του Λαζάρου** (Εικ. 6), η απεικόνιση του νεκραναστηθέντος να απελευθερώνεται από τις κειρίες, προέρχεται από επιρροή ενός συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου ο οποίος απαντάται κυρίως σε φορητές εικόνες στα Επτάνησα συνδυάζοντας το καθιερωμένο από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής εικονογραφικό σχήμα[16] με την συγκεκριμένη απόδοση του Λαζάρου, η οποία προέρχεται από τη δυτική τέχνη[17]. Μάλιστα, η παρόμοια απεικόνιση σε φορητές εικόνες, όπως στο καθολικό της μονής Παλαιοκαστρίτσας στην Κέρκυρα[18], στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Καλλιγάτα Κεφαλλονιάς[19], αλλά και η παραπλήσια σε εντοίχια έργα ζωγράφων του 18^{ου} αιώνα, όπως εκείνων του Εργαστηρίου της Αγιάς[20] και των Καπεσοβιτών[21], μαρτυρούν τη διάδοση του τύπου αυτού.

14. Για παράδειγμα, βλ. τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (Δ. Σοφιανός - Ε. Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα, Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Ιστορία - Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, εικ. σ. 190) (Σοφιανός - Τσιγαρίδας, *Ιερά Μονή*) και στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Ε. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997, 117-119, πίν. 52). Πρβλ. το τρίπτυχο του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, έργο του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη (Chatzidakis M., «*Les débuts de l'école Crétoise et la question de l'école dite Italogrecque*», Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη, Βενετία 1974, 186, πίν. ΙΗ) και την εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Chatzidakis M., *Icônes Grecques a Venice*, Bibliothèque de l'Institute Hellénique d'études Byzantines et Post-Byzantines de Venice - no. 1, Venice 1962, πίν. 29).

15. Πρβλ. τα αντίστοιχα έργα του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη και του Μιχαήλ Δαμασκηνού (βλ. παραπάνω, υποσ. 14).

16. Ενδεικτικά βλ. τις σκηνές των μονών Αναπαυσά (Σοφιανός - Τσιγαρίδας, *Ιερά Μονή*, εικ. σελ. 200), Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet, Athos, 202.1 και 228.1 αντίστοιχα) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. σ. 117).

17. Για το θέμα βλ. Ι. Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες της μονής Αγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και η μνημειακή ζωγραφική του 18^{ου} αιώνα στην περιοχή των Αγράφων*, Αθήνα 2008, 112 κ.ε. (στο εξής: Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες*), Ι. Ρηγόπουλος, «Φλαμανδικές επιδράσεις σε εικόνες επωνύμων και ανωνύμων ζωγράφων», *Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο μουσείο*, τ. 3, Αργοστόλι 1996, 216 κ.ε.

18. Αδημοσίευτη (18ος αι.).

19. *Γ. Μοσχόπουλος (επιμ.), Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο Μουσείο – Εκκλησιαστική Τέχνη*, τ. 1, Αργοστόλι 1989, πίν. 345.

20. Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες*, 113.

21. Δ. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 2001, πίν. 47, 49α.

Η **Βαϊοφόρος** (Εικ. 1) δεν διαφοροποιείται στα κύρια σημεία της από την εικονογραφική παράδοση της σκηνής. Η απεικόνιση δε του Χριστού να κοιτά εμπρός παραπέμπει σε επιρροή της παράδοσης συγκεκριμένων έργων της Κρητικής Σχολής[22]. Τέλος, η απουσία της απεικόνισης της Ιερουσαλήμ αποτελεί μια λεπτομέρεια μη απαντώμενη σε προγενέστερα έργα και η οποία πιθανώς να οφείλεται στη έλλειψη χώρου, καθώς δεν υπάρχει αντίστοιχο προηγούμενο.

Στη **Σταύρωση** (Εικ. 7), η δομή της παράστασης με την απεικόνιση μόνο του Χριστού, σε συνδυασμό με τις στάσεις της Παναγίας και του Ιωάννη αλλά και τη μορφολογία του βάθους μαρτυρούν επιρροή της παράδοσης του έργου του Hieronymus Wierix (1586)[23], το οποίο γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση[24].

Η **Ανάσταση** (Εικ. 8) αποδίδεται σύμφωνα με τον δυτικό τύπο, ο οποίος αρκετά νωρίς εισάγεται στην ορθόδοξη παράδοση για να κυριαρχήσει, σχεδόν, μετά τα μέσα του 18ου αιώνα, στην πλειονότητα των έργων[25]. Επιμέρους στοιχεία, όπως η στάση του Χριστού και των στρατιωτών αλλά και η μορφή της σαρκοφάγου, παραπέμπουν σε επιρροή της παράδοσης έργων όπως των Josepf Heintz (16ος αι.) και Cornelis Cort (16ος αι.)[26], τα οποία με επιμέρους κατά περίπτωση διαφοροποιήσεις γνώρισαν ιδιαίτερη διάδοση στη ζωγραφική του 18ου αιώνα.

Η **Ψηλάφηση του Θωμά** (Εικ. 1) δεν διαφοροποιείται από την εικονογραφική της παράδοση, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τους Κρητικούς ζωγράφους του 16ου αιώνα[27].

Η ιστόρηση της **Ανάληψης** (Εικ. 1) ακολουθεί την καθιερωμένη εικονογραφία[28], με εξαίρεση την απεικόνιση της Παναγίας. Η απόδοσή της δηλαδή να

---

22. Βλ. τις φορητές εικόνες της Πάτμου (τέλη 15ου αι.) (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 202), της Συλλογής Κανελλοπούλου (Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος-16ος αιωνας*, Κατάλογος Εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, 37, πίν. 27) και του Μιχαήλ Δαμασκηνού (M. Chatzidakis, I*cônes Grecques à Venice*, Venice 1962), καθώς και τη σκηνή στο καθολικό της μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας [Ι. Τσιουρής, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1577-1590). Συμβολή στη μελέτη της εντοίχιας θρησκευτικής ζωγραφικής του 16ου αιώνα στην Ήπειρο*, Αθήνα 2011, 55 κ.ε., πίν. 4, εικ. 29].

23. Ρηγόπουλος, *Μελέτες*, 147-148, εικ. 34.

24. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα του Χριστού Ελκόμενου με σκηνές του Πάθους του ζωγράφου Ζωρζή του Χίου, σήμερα στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου Ιεροσολύμων (1740) (Ρηγόπουλος, *Μελέτες*, εικ. 35, όπου και σχετική βιβλιογραφία).

25. Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου*, 152 κ.ε., Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες*, 120-121, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

26. Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου*, εικ. 105 και 106 αντίστοιχα.

27. M. Chatzidakis, *Icônes Grecques à Venice*, Bibliotheque de l' Institute Hellenique d' Etudes Byzantines et Post-Byzantines de Venice - no. 1, Venice 1962, 23. Για τη διάδοση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου κατά τον 18ο αιώνα βλ., ενδεικτικά, Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες*, 121 κ.ε.

28. Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α Χιλιετηρίδος*, Αθήνα

στρέφεται προς τα δεξιά δεν είναι συχνή, εντοπίζεται ήδη στη μονή της Μεγίστης Λαύρας[29] και γνωρίζει περιορισμένη διάδοση κυρίως σε εντοίχια έργα[30]. Παράλληλα απαντά και σε φορητές εικόνες της Κέρκυρας, όπως στη μονή Παλαιοκαστρίτσας (τέλη 18ου αι.)[31].

Στην ίδια πηγή πρόσληψης στηρίζεται η απεικόνιση της **Πεντηκοστής**[32] (Εικ. 9). Οι στάσεις των μαθητών, όπως και η απουσία της Θεοτόκου ακολουθούν τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο της μεταβυζαντινής εποχής[33]. Στο ίδιο σχήμα εντάσσεται η απουσία της Παναγίας αλλά και η απεικόνιση του Κόσμου σε χώρο κενό, χωρίς το φυσικό τοπίο πίσω του. Πρόκειται για ένα τύπο που απαντά ακόμη και με τη λεπτομέρεια του κιονοστήρικτου προστώου και σε φορητές εικόνες του 18ου αιώνα στην Κέρκυρα[34] μαρτυρώντας την ύπαρξη συγκεκριμένου προτύπου, άγνωστου στη μέχρι σήμερα έρευνα.

Στο κεντρικό φύλλο του τριπτύχου αναπτύσσεται η πολυπρόσωπη σύνθεση της **Δευτέρας Παρουσίας** (Εικ. 10).

Στην αετωματική απόληξη[35] εικονίζεται εντός δόξας που κρατούν ολόσωμοι

1981, 89 κ.ε., Ι. Βαραλής, «Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης», *Δ.Χ.Α.Ε.* 15 (1989-1990), 166.

29. Millet, Athos, pl. 120.4.

30. Για παλαιότερα παραδείγματα βλ. A. Stavropoulou, *Les peintures murales de l'eglise de la Transfiguration a Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kontaris*, Ioannina 2001, 88-89, Σαμπανίκου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 138, πίν. 58-59, Στ. Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17ου αιώνα*, Βόλος 2012, 167, Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες*, 123.

31. Αδημοσίευτη.

32. A. Grabar, «Le schema iconographique de la Pentecote», *Seminarium Kondakovianum* 2 (1928), 223-239 (= L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge, Paris 1968, 615-627), S. Seeliger, "Pfingsten", *L.C.I.* 3, 415-423.

33. Ενδεικτικά, στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου (Millet G., Athos, πίν. 118.2, 188.1 και 196.1 αντίστοιχα) και Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. σ. 115). Σχετικά με τον κυρίαρχο αυτόν εικονογραφικό τύπο βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 94-95, πίν. 58α, Stavropoulou-Makri, Les peintures, 90-91, πίν. 32b, Semoglou A., *Le decor mural de la chapelle Athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un noveau langage pictural par le peintre Thebain Frangos Catelanos*, Villeneuve d'Ascq, 1999), 67-68, πίν. 35α, Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, 82-84, πίν. 45β, 47β, Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, 139-142, πίν. 63, Σδρόλια, Οι τοιχογραφίες, 168-169, πίν. 97, Τσιουρής, *Οι τοιχογραφίες*, 123-125.

34. Για παράδειγμα, βλ. έργο του Ιάκωβου Μιχαλάκη (τέλη 18ου αι.) (Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, εικ. 310).

35. Για την εικονογραφική εξέλιξη της σκηνής κατά τη μεταβυζαντινή εποχή βλ. Garidis M., *Éudes sur le Jugement Dernier post-byzantin du XV a la fin du XIX siècle. Iconographie – Esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985.

άγγελοι η Δέηση και αμέσως μετά οι καθιστοί σε ενιαίο έδρανο Απόστολοι. Στο μέσο αυτών η Ετοιμασία του Θρόνου[36] και ο Ζυγός της Δικαιοσύνης. Στα αριστερά αποδίδονται πολυπληθείς ομάδες δικαίων, οι οποίοι κινούνται προς τον Παράδεισο. Απέναντί τους βρίσκονται οι επίσης πολυπληθείς καταδικασθέντες, ενώ εντός του πύρινου ποταμού οι ψυχές των αμαρτωλών και έξω από αυτόν οι ανιστάμενοι νεκροί. Επίσης, ιστορείται το μαρτύριο των Ενώχ και Ηλία από τον Αντίχριστο αλλά και η εξόντωση του τελευταίου από τον αρχάγγελο Μιχαήλ. Η παράσταση ολοκληρώνεται με την απεικόνιση του Παραδείσου στο κάτω αριστερό άκρο.

Η απεικόνιση του ένθρονου Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως[37] σε θρόνο που στηρίζεται στα σύμβολα των ευαγγελιστών έλκει την καταγωγή από αντίστοιχες απεικονίσεις του 16ου αιώνα, όπως εκείνες του Δαμασκηνού στην Κέρκυρα[38], του Γεωργίου Κλόντζα στην Πάτμο[39] αλλά και του Βίκτωρα στη Ζάκυνθο (1670)[40]. Συνακόλουθα, από την ίδια πηγή πρόσληψης προέρχεται η Δέηση με την Παναγία και τον Πρόδρομο αλλά και οι μορφές των καθιστών Αποστόλων καθώς και το συγκεκριμένο είδος εδράνου[41].

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, επίσης, οι όμιλοι των δικαίων και των αδίκων τόσο για τον τρόπο απόδοσής τους που προσιδιάζει σε παλαιότερες απεικονίσεις επηρεασμένες από τη δυτική ζωγραφική[42] όσο και για το ποιοι τους απαρτίζουν[43]. Στους δικαίους, λοιπόν, προεξάρχουν Πατριάρχες, αρχιερείς, και κοσμικοί άρχοντες. Αντίθετα, στους αδίκους ο ζωγράφος επιλέγει να τονίσει την παρουσία αρχιερέων της καθολικής εκκλησίας, ακόμη και του ίδιου του Πάπα, δυτικών στρατιωτικών, αρχόντων και βασιλέων (Εικ. 11). Επίσης, σε χωριστό όμιλο (Εικ. 10) τονίζεται η πορεία των Εβραίων προς την κόλαση τη στιγμή που ο ίδιος ο Μωυσής απευθύνεται σε εκείνους με τη φράση: «*Ἀλαζὼν Ἰσραήλ, μιαιφόνε λαέ, ἴδετε ποῖον ὑμεῖς ἐσταυρώσατε*». Πρόκειται για εικονιστική από-

---

36. Για το νόημα της παράστασης βλ. Τριανταφυλλόπουλος, «Αποκαλύψεως οράματα στην Κύπρο. Ιστορική πραγματικότητα και εσχατολογική προοπτική», *Κυπριακαί Σπουδαί* 64/65 (2000-2001), 409 (στο εξής: Τριανταφυλλόπουλος, Αποκαλύψεως οράματα).

37. Για την απεικόνιση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, «Η μορφή του Χριστού - Μεγάλου Αρχιερέα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 17 (1993-1994), 67-78.

38. Βοκοτόπουλος, Εικόνες, 44-45, εικ. 23.

39. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 107 κ.ε., πίν. 43.

40. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, 163-164, εικ. σ. 165. Πρβλ. παραπλήσια απεικόνιση πάλι σε εικόνα της Ζακύνθου του 18ου αιώνα (ό.π., 202, εικ. σ. 203).

41. Βλ., ενδεικτικά, τη Δευτέρα Παρουσία του Γεωργίου Κλόντζα στην Κέρκυρα (τέλη 16ου - αρχές 17ου αι.), (Βοκοτόπουλος, Εικόνες, πίν. 42-43).

42. Ό.π., υποσ. 38, 39.

43. Για το θέμα βλ. Τριανταφυλλόπουλος, *Αποκαλύψεως οράματα*, 410, όπου και αναφορά σε κατάλογο με τις ομάδες των δικαίων (υποσ. 107).

δοση εγκωμίου της Μεγάλης Παρασκευής η οποία δεν απαντά, σύμφωνα με τη μέχρι σήμερα έρευνα, σε αντίστοιχη παράσταση.

Οι ίδιοι οι κολασμένοι προσωποποιούνται κυρίως ως προς το αμάρτημα που διέπραξαν απέναντι στην Εκκλησία. Εντός, λοιπόν, του πύρινου ποταμού βρίσκονται ο Ιεροβοάμ, ο Κωνσταντίνος ο Κοπρώνυμος, ο Ιουλιανός ο Παραβάτης, ο Ηρώδης και ο Ιούδας. Με εξαίρεση τους τρεις τελευταίους, η παρουσία των Ιεροβοάμ Β΄ και Κωνσταντίνου του Κοπρώνυμου δεν απαντά, σύμφωνα με την μέχρι σήμερα έρευνα, σε προγενέστερες δημοσιευμένες παραστάσεις αλλά εξηγείται λόγω των πράξεών τους. Ο Ιεροβοάμ σχετίζεται με τη διαίρεση του κράτους του Ισραήλ[44] ενώ ο Κωνσταντίνος με την εικονομαχική του πολιτική[45]. Θα πρέπει, όμως, εδώ να σημειωθεί ότι η παρουσία ποικίλων βασιλέων εντός του πύρινου ποταμού είναι σχετικά σύνηθες εικονογραφικό στοιχείο, όπως παρατηρούμε για παράδειγμα στη φορητή εικόνα της μονής Παλαιοκαστρίτσας (1715) στην οποία εικονίζεται ο Διοκλητιανός[46].

Επίσης, σπάνια είναι η απεικόνιση της θανάτωσης των προφητών Ενώχ και Ηλία από τον Αντίχριστο (Εικ. 12). Σύμφωνα με την Αποκάλυψη (κεφ. Ια, 7) «το θηρίον το αναβαίνον εκ της αβύσσου) θανατώνει τον Ενώχ ενώ ο Ηλίας[47] παρακολουθεί χωρίς, ωστόσο, να προσδιορίζει τον τρόπο θανάτωσης. Η συγκεκριμένη απεικόνιση της αποτομής του Ενώχ, με παραπλήσιο εικονογραφικό τύπο, και μάλιστα με την ανθρωπόμορφη απόδοση του θηρίου, απαντά προηγουμένως στη μονή Ξηροποτάμου (1783)[48]. Ο προσδιορισμός του, τέλος, ως Αντίχριστου[49] απαντά ήδη στην ιστόρηση του 11^ου^ κεφαλαίου της Αποκάλυψης στη μονή Διονυσίου (μετά το 1553) καθώς και στην Ξηροποτάμου[50].

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και ο θάνατος του Αντίχριστου από τον Αρχάγ-

---

44. Βασιλειών Γ΄ 14.

45. Για το θέμα βλ. S. Gero, *Byzantine Iconoclasm During the Reign of Constantine V, with particular attention to the oriental sources*, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium subsidia, 52, Louvain 1977, L. Brubaker - J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850): The Sources. An Annotated survey*, Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, v. 7, Aldershot 2001, με σχετική βιβλιογραφία.

46. Ι. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, τ. Β΄, Αθήνα 2006, 28, εικ. 29. Θα πρέπει να διορθωθεί η χρονολόγηση της εικόνας από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα (Ρηγόπουλος, ό.π.) στο 1715, σύμφωνα με την επιγραφή της.

47. Η Ανάληψη του προφήτη Ηλία αποτελεί προτύπωση της Ανάστασης (Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Αποκαλύψεως οράματα*, 408, υποσ. 95). Για τη σύνδεση των Ενώχ και Ηλία με τον Αντίχριστο βλ. W. Bousset, *Der Antichrist*, Göttingen 1895, 134 κ.ε.

48. Γ. Τσιμπούκης, *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη στη μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους*, Αθήνα 2013, 155 κ.ε., 157, 177 κ.ε.

49. Για τη θεώρηση και απεικόνιση του Αντίχριστου ως Τούρκο βλ. Τριανταφυλλόπουλος, *Αποκαλύψεως οράματα*, 395-396, 404, υποσ. 40.

50. Τσιμπούκης, *Η Αποκάλυψη*, 157, πίν. 12.

γελο Μιχαήλ (Εικ. 10). Ο εικονογραφικός τύπος του επεισοδίου στηρίζεται στη σκηνή του Αρχάγγελου ψυχοπομπού, όπως αυτός αποδίδεται σε έργα των Γεωργίου Κλόντζα, Εμμανουήλ Τζάνε και Γεωργίου Κορτεζά[51].

Τέλος, η απεικόνιση του Παραδείσου (Εικ. 10) είναι σύμφωνη με την εικονογραφική παράδοση εντοίχιων έργων. Η μόνη διαφοροποίηση εντοπίζεται στη μορφή της Θεοτόκου, η οποία φέρει στέμμα· εικονογραφικό στοιχείο που έλκει την καταγωγή από σκηνές, όπως η Στέψη Της[52].

Ο ζωγράφος, λοιπόν, για την απεικόνιση της Μέλλουσας Κρίσης, επιλέγει ένα εικονογραφικό σχήμα το οποίο διαφοροποιείται σχετικά από την εντοίχιες απεικονίσεις και είναι εγγύτερο, στη δομή και στη διάταξη, σε φορητές εικόνες, όπως εκείνες του Γεωργίου Κλόντζα, του Φραγκιά Καβερτζά αλλά και της μονής Παλαιοκαστρίτσας, με μία όμως σχετική εικονογραφική απλοποίηση και ορισμένες προσωπικές πιθανώς επιλογές.

Όπως, λοιπόν, προκύπτει από την εικονογραφική ανάλυση του τριπτύχου, παρατηρείται μία όσμωση της βυζαντινής παράδοσης, όπως, αυτή επιβίωσε κατά τον 18^{ο} αιώνα μέσω της Κρητικής Σχολής, με έντονες επιρροές της δυτικής τέχνης. Οι επιδράσεις, ωστόσο, αυτές μπορούν να θεωρηθούν ενταγμένες πια μέσα στη μεταβυζαντινή ζωγραφική παράδοση της εποχής.

Ως προς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, οι μορφές κυριαρχούν στο χώρο με συμμετρικό τρόπο. Επιτυγχάνεται η απόδοση του όγκου και της κίνησης τόσο με την επιμέλεια των ενδυμάτων, όσο και των προσώπων, με τις τονικές διαβαθμίσεις ανάμεσα στον σκούρο προπλασμό και τις ρόδινες παρειές (Εικ. 4, 6, 8). Μάλιστα με ένα σύνολο κινήσεων και αντικινήσεων δημιουργείται μία δραματική και έντονη εκφραστική εικόνα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και το αρχιτεκτονικό βάθος, σε τμήματα του οποίου γίνεται προσπάθεια απόδοσης της προοπτικής (ενδεικτικά, στη Γέννηση του Χριστού και στην Πεντηκοστή, Εικ. 4, 9).

Δυστυχώς δεν υπάρχουν άλλα δημοσιευμένα έργα του ιερομόναχου Δανιήλ Κόκλα. Στο συμφωνητικό εργασίας του στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στις Στέρνες στην Κέρκυρα (1817) αναφέρεται η εργασία του στο τέμπλο[53]. Όμως εκεί δεν εντοπίζεται κάποιο έργο του. Εξαίρεση αποτελούν τα θωράκια όπου ιστορούνται σκηνές Δωδεκαόρτου αλλά και του βίου του Προδρό-

---

51. Για το θέμα, βλ. ενδεικτικά I. Leontakaniakou, “Une création post-byzantine: l’archange Michel triomphant et psychopompe”, *Zograf* 33 (2009), 145 κ.ε., Ν. Χατζηδάκη - Ε. Κατερίνη. «Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα», *Δ.Χ.Α.Ε.* 26 (2005), 243 κ.ε.

52. Για τη Στέψη της Θεοτόκου βλ. Ζ. Μυλωνά, «Η Στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε εικόνες του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα στη Ζάκυνθο», *Δ.Χ.Α.Ε.* 22 (2001), 247 κ.ε.

53. Α. Αγοροπούλου-Μπιρμπίλη, «Η εκκλησία του Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου στην πόλη της Κέρκυρας», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 2 (1982), 109, υποσ. 69.

μου[54]. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των έργων αυτών δεν διαφοροποιούνται από εκείνα του τριπτύχου και οδηγούν στην απόδοσή τους στον Δανιήλ. Επίσης, σε ορισμένες εικόνες[55] στο τέμπλο του Αγίου Ελευθερίου στην Κέρκυρα, διακρίνεται η εργασία του, με την ίδια λιτότητα στο ύφος. Τέλος, ενδεικτικό της καλλιτεχνικής εξέλιξης του ζωγράφου αποτελεί το λάβαρο του ένθρονου αγίου Ελευθερίου στον ομώνυμο ναό στην πόλη της Κέρκυρας[56] (Εικ. 13), που φέρει την υπογραφή του ζωγράφου μας (6η δεκαετία 19ου αιώνα), καθώς και το αντίστοιχό του σχέδιο με μελάνι στο Βυζαντινό Μουσείο (ΒΧΜ 01661)[57]. Σε αυτό φανερή είναι η βαθιά πλέον επιρροή της δυτικής ζωγραφικής παράδοσης στο έργο του Δανιήλ.

Όπως, λοιπόν, προκύπτει από την εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση του τριπτύχου, το ζωγραφικό έργο του Δανιήλ Κόκλα, τουλάχιστον στα πρώτα βήματα της πορείας του, χαρακτηρίζεται από μία «συντηρητική» διάθεση, σε σχέση με τις τρέχουσες τάσεις, μακριά από τις έντονες επιρροές της δυτικής τέχνης, σε μία εποχή που αυτές είναι ιδιαίτερα έντονες. Εδώ, όμως, τίθεται το ερώτημα τι είναι παραδοσιακό και τι νεωτεριστικό στις αρχές του 19ου αιώνα[58], πόσω μάλλον όταν η πλειονότητα των εικονογραφικών τύπων που χρησιμοποιεί προσγράφονται στην επιρροή της παράδοσης της δυτικής ζωγραφικής. Ο ίδιος δεν φαίνεται να διακρίνει τη διαφορά αυτή και το πιθανότερο είναι να αποδίδει την ήδη καθιερωμένη ώσμωση δύο κόσμων όπως αυτή διατηρήθηκε στο νησί μέσω των αιώνων.

Πρόκειται, λοιπόν, για έναν ζωγράφο ο οποίος μπορεί να ενταχθεί στη συνέχεια της παράδοσης της θρησκευτικής ζωγραφικής του 18ου αιώνα, με μία ισόρροπη σύνθεση δυτικών τάσεων και βυζαντινών παραδόσεων, όπως αυτές επιβίωσαν κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο.

---

54. Αδημοσίευτες σκηνές.

55. Πρόκειται για τις εικόνες του Δωδεκαόρτου, οι οποίες είναι αδημοσίευτες καθώς και για την εικόνα των αγίων Ιωάννη του Προδρόμου και Αποστόλου Ανδρέα (αδημοσίευτη).

56. Αδημοσίευτο έργο.

57. Φ. Μπούμπουλη (επιμ. έκδ.), *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, 422.

58. Σχετικά με το ζήτημα της παράδοσης και της ανανέωσης στην μεταβυζαντινή θρησκευτική ζωγραφική βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *«Πρόοδος» και «Συντήρηση» στο πεδίο της εκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής. Η περίπτωση του 18ου αιώνα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν: Όψεις της Βυζαντινής Κοινωνίας αρ. 13, Αθήνα 1993, Ι. Τσιουρής, Οι τοιχογραφίες, 376 κ.ε., I. Tsiouris, "Artistic trends and aesthetic approaches in 18th century monumental painting. The case of Thessaly", *Problemi na Izkustvoto* 46 (2/2013), 21 κ.ε.



Εικ. 1. Παναγία των Ξένων. Τρίπτυχο.



Εικ. 2. Επιγραφή.



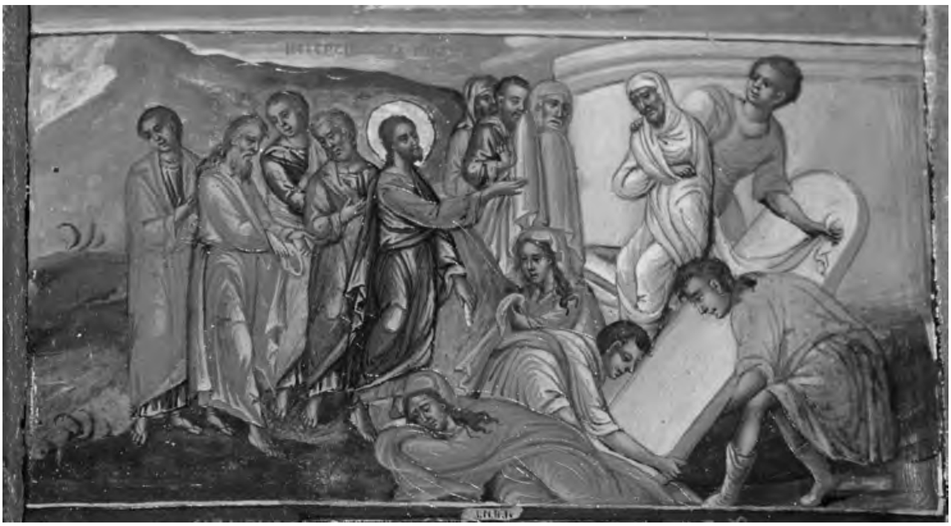
Εικ. 3. Ο Ευαγγελισμός.



Εικ. 4. Η Γέννηση του Χριστού.



Εικ. 5. Η Βάπτιση.



Εικ. 6. Η Έγερση του Λαζάρου.



Εικ. 7. Η Σταύρωση.



Εικ. 8. Η Ανάσταση.



Εικ. 9. Η Πεντηκοστή.



Εικ. 10.
Η Δευτέρα Παρουσία.



Εικ. 11. Η Δευτέρα Παρουσία. Οι αμαρτωλοί. Λεπτομέρεια.



Εικ. 12. Ο Αντίχριστος θανατώνει τους Ηλία και Ενώχ.



Εικ. 13. Άγιος Ελευθέριος Κέρκυρας. Λάβαρο αγίου Ελευθερίου.

.

Νικόλαος Μ. Μπονόβας

ΑΡΧΕΙΑΚΑ ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΧΑΡΤΙΝΩΝ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΝΗ ΞΗΡΟΠΟΤΑΜΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19^{Ο}-20^{Ο} ΑΙΩΝΑ

Μετά την ανάπτυξη της τυπογραφίας και την ίδρυση καλλιτεχνικών εργαστηρίων από χαράκτες στην Ευρώπη, οι μονές του Αγίου Όρους προχώρησαν σε παραγγελίες χάρτινων εικόνων με θρησκευτικά θέματα σε καλλιτεχνικά κέντρα του εξωτερικού (Βενετία, Βιέννη, Παρίσι, Βουκουρέστι, Λειψία, Κίεβο, Μόσχα, Πετρούπολη) το 18^{ο} αι. Στο γ΄ τέταρτο του 18^{ου} αιώνα άρχισε η παραγωγή χαρακτικών από μοναχούς και κοσμικούς στον Άθω και συνεχίστηκε μέχρι τις αρχές του 20^{ού} αιώνα[1]. Στη μελέτη του φαινομένου συμβάλλει το αρχειακό υλικό που απόκειται σε αρχεία Αγιορείτικων μονών. Η Μονή Ξηροποτάμου διατήρησε πλούσιο αρχείο από επτά ληψοδοσιακούς κώδικες και ορισμένα έγγραφα που καλύπτουν το χρονικό διάστημα ενός αιώνα (1816-1914).

Στην ετήσια παραγωγή χάρτινων εικόνων με θέματα από τη Μονή μας ει-

* Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε στον πανοσιολογιότατο αρχιμανδρίτη π. Ιωσήφ, καθηγούμενο της Ιεράς Μονής Ξηροποτάμου, ο οποίος μου εμπιστεύτηκε τη δημοσίευση αρχειακού υλικού και φορητών εικόνων της Μονής, καθώς επίσης και στον ιερομόναχο π. Μακάριο, στον μοναχό π. Ζαχαρία και τέλος στον κ. Ν. Τσιλικίδη για την έν γένει βοήθειά τους.

ΑΜΞ: Αρχείο Μονής Ξηροποτάμου, ΝΑΞ: Νεότερο Αρχείο Ξηροποτάμου.

1. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες. Ὀρθόδοξα Θρησκευτικά Χαρακτικά 1665-1899*, Ι, Ἀθήνα 1986, 18-19, 20-32 (στο εξής: Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*). Α. Τούρτα, «Η ζωγραφική των εικόνων το 19^{ο} αι. και τα χαλκογραφικά της πρότυπα: Η περίπτωση των εικόνων της Θεσσαλονίκης», στο *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά*, Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας (στο εξής: *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά*), Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 10 Νοεμβρίου 1995, Επιμέλεια έκδοσης Α. Τούρτα, Θεσσαλονίκη 1999, 73 (στο εξής: Τούρτα, Η ζωγραφική των εικόνων). A. Tourta, «Greek religious engravings printed in Venice», στο *La stampa e l'illustrazione del libro Greco a Venezia tra il settecento e l'ottocento*, Atti della giornata di studio (Venezia, 28 ottobre 2000). A cura di Chryssa A. Maltezou, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Convegni 3, Venezia 2001, 73 (στο εξής: Tourta, Greek religious engravings). Θ. Μ. Προβατάκης, *Χαρακτικά Ἑλλήνων Λαϊκῶν Χαρακτῶν, 17^{ος}-19^{ος} αἰ. Συλλογή Ἱερᾶς Μονῆς Κυρίας Ἀκρωτηριανῆς (Τοπλοῦ) Σητείας Κρήτης. Κατάλογος*, Ἐκδόσεις Ἀρσενίδη, Ἀθήνα 1993, 12-14.

σάγει εγγραφή του έτους 1816: «119 [γρόσια]: 1 [παράς]: : εἰς 1587 στάμπες μικραῖς τῶν ἁγίων Μ[Τεσσαράκοντα]: διὰ τοὺς προσκυνητὰς 3 [παράδες]»[2]. Ακολούθησαν πληρωμές «57 [γρόσια]: : εἰς 472 στάμπες μικραῖς 3 [παράδες]» και «12 [γρόσια]: 7 [παράδες]: εἰς 575 στάμπες μικραῖς 4 [παράδες]» (1817)[3], με αύξηση το 1818: «221: [γρόσια]: : εἰς 2000 στάμπες μεγάλαις τραβικτικά 4 [παράδες]»[4] και «168 [γρόσια]: :εἰς 2240: στάμπες μικραῖς: : 3 [παράδες]»[5]. Το 1819 καταγράφηκε δαπάνη «85 [γρόσια]: 20 [παράδες]: φευρουάρι[ου]: β: εἰς 1140 στάμπες μικραῖς τῶν ἁγίων Μ′ 3 [παράδες]»[6]. Η Μονή προχώρησε σε δύο παραγγελίες το 1820, δαπανώντας «150 [γρόσια]: : [ἀπριλίου στ′]: εἰς 2000 στάμπας μικραῖς τῶν ἁγίων Μ(Τεσσαράκοντ)α: 3 [παράδες]» και «23 [γρόσια]: 24 [παράδες]: νοεμβρίου ιδ′: εἰς 315 στάμπαις μικραῖς τῶν ἁγί(ων) Μ(Τεσσαράκοντ)α: 3 [παράδες]»[7]. Αργότερα, το 1821, καταγράφηκαν «7 [γρόσια]: 20 [παράδες]: [Μαρτίου]: κθ′: εἰς 100 στάμπαις μικραῖς τῆς ὑψώσε(ως) τοῦ σταυροῦ»[8]. Οι παραγγελίες διακόπηκαν λόγω της επανάστασης των Ελλήνων και της εγκατάστασης τουρκικών στρατευμάτων στον Άθω και στη Μονή έως τις 13 Απριλίου 1830[9].

Η αναχώρηση των τουρκικών στρατευμάτων σηματοδότησε την αδιάλειπτη παραγωγή χάρτινων εικόνων. Το 1831 έγινε παραγγελία από «38 [γρόσια]: εἰς 217 στάμπες τῶν ἁγίων Μ: μικραῖς»[10], το 1832 καταβλήθηκαν «144 [γρόσια]: εἰς ἑπτακόσιες στάμπες»[11] και το 1833 δόθηκαν «125 [γρόσια]: : νοεμ[βρί]ου ιθ′ Εἰς στάμπες 816: πρός 6 παρ(άδες): καί 104: παρ(άδες): [.[7].]»[12]. Το 1835 δαπανήθηκαν «232 [γρόσια]: : Ἰουλίου κε′: Εἰς 1549 στάμπες μικρές πρός 6 παράδες:» και «80 [γρόσια]: : [Σεπτεμ.] : : διά 260 στάμπες τῆς Ὑψώσεως σταμπατιστικά:–»[13].

---

2. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ Α′, 21/11/1815-20/11-1843*, φ. 9v.

3. Ό.π., φ. 24r.

4. Ό.π., φ. 41r.

5. Ό.π., φ. 41v.

6. Ό.π., φ. 56r.

7. Ό.π., φ. 74v.

8. Ό.π., φ. 93r.

9. Γ. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος*, Πρόλογος Δ. Παπαχρυσάνθου, Εὑρετήριο Ἰ. Ταβλάκης, Πανσέληνος, Καρυὲς Ἁγίου Ὄρους [2]1988, 173-179 (στο εξής: Σμυρνάκης, *Άγιον Όρος*). Ἰ. Π. Μαμαλάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος (Ἄθως) διὰ μέσου τῶν αἰώνων*, Θεσσαλονίκη 1971, 431-437. Γ. Ν. Πεντζίκης, *Άγιον Όρος*, τ. 1, Explorer, Αθήνα 2003, 61. Προηγουμένου Εὐδοκίμου Ξηροποταμηνοῦ τοῦ Κρητὸς, *Ἡ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἄθῳ ἱερά, βασιλική, πατριαρχικὴ καὶ σταυροπηγιακὴ σεβασμία μονὴ τοῦ Ξηροποτάμου 424-1925*, Θεσσαλονίκη 1971, 123-124 (στο εξής: Ευδόκιμος, *Ιερά μονή Ξηροποτάμου*).

10. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ Α′*, ό.π., φ. 109v.

11. Ό.π., φ. 125r.

12. Ό.π., φ. 151r.

13. Ό.π., φ. 169r.

Σε εγγραφές από το έτος 1837 καταγράφηκαν: «72 [γρόσια]: 20 [παράδες]: Μαΐου: Ζ: Πρός τόν κ(ύριον) Γρηγόριον σταμπαδόρον, διά 210: μεγάλας στάμπας σταμπατιστικά, ἐπί [.[7].]. 200 [γρόσια]: : [Μαΐου] : : Εἰς στάμπας, μικράς ἀπ' αὐτόν, διά τήν Κώμην καί ἄλλα [.[4].]. 35 [γρόσια]: 10 [παράδες]: ὀκτωβρίου: κθ'[ῳ]: πρός αὐτόν διά 100: μεγάλας στάμπας σταμπατιστικά. 60 [γρόσια]: [ὀκτωβρίου]: Πρός τόν ἐν τῇ Σκήτη τοῦ Προδρόμου, διά σταμπατιστικά ἑκατόν πεντήκοντα. 155 [γρόσια]: :[ὀκτωβρίου]: : Πρός αὐτόν διά μικρές στάμπες 1016: ἀνά 6 παρ.[άδες.]»[14].

Το έτος 1840 καταχωρίσθηκαν δαπάνες από: «225 [γρόσια] εἰς 1500: μικράς στάμπας, ἀπό τίς ὁποίες 900: τῶν πρό ἡμῶν»[15], το 1842: «500 [γρόσια] εἰς 500 μεγάλας στάμπας σταμπατιστικά καί χαρτί ἀνά Π[α]ρ[άδες] 40: ἀπό τόν Γρηγόριον σταμπαδοῦρον»[16], το 1843: «75 [γρόσια] Δεκεμ(βρίου) 1: εἰς 500: στάμπας Μικράς 6 [παράδες]»[17], το 1844: «268 [γρόσια]: : ἀπριλίου: κθ: εἰς 1340 στάμπας μικράς ἀπό τόν Γρηγόριον σταμπαδῶ[ρον]: : 8 [παράδες]» και «87 [γρόσια]: 20 [παράδες]: αὐγου[στου]: ιβ': εἰς 500 στάμπας πρός τόν γρηγόριον σταμπαδῶρον: : 7 [παράδες]»[18]. Το 1845 έγιναν τρεις παραγγελίες: «122 [γρόσια]: 20 [παράδες]: [ὀκτωβρίου: θ']: εἰς 700 στάμπας μικρᾶς: 7 [παράδες]», «335 [γρόσια]: : [ὀκτωβρίου: θ']: εἰς 335 μεγάλας στάμπας: 1 [γρόσι]»[19] και «67 [γρόσια]: 20 [παράδες]: : : εἰς 100: μικράς στάμπας κ(αί) 50: μεγάλας εἰς τόν … Προη(γούμενον) Διονύσιον[20] …»[21].

Το 1846 καταγράφηκαν: «915 [γρόσια]: : ὀκτωμβ(ρίου) κε' εἰς 915 στάμπας μεγάλας τῶν Τεσσαράκοντα καί τῆς ὑψώσεως» και «385 [γρόσια]: : : εἰς 2234:

---

14. Ό.π., φ. 200v.

15. Ό.π., φ. 260r.

16. Ό.π., φ. 308r.

17. Ό.π., φ. 323r.

18. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ Β', 1843-1856*, φ. 12v.

19. Ό.π., φ. 29v.

20. Αυτός καταγόταν από το χωριό Άγιος Μάμας Χαλκιδικής, το 1830 προσήλθε στη Μονή, όπου απεβίωσε το 1873. Την ανόρθωσε οικονομικά και ίδρυσε εκπαιδευτήριο. Συνέβαλε στην επανασύσταση της Αθωνιάδας Σχολής Καρεών το 1843 [Νικηφόρος Κωνσταντίνος (Μικραγιαννανίτης) Μητροπολίτης Κεντρώας Ἀφρικῆς, *Ἡ Ἀθωνιάδα Ἀκαδημία κατὰ τὴ δεύτερη περίοδο (1842-1940)*, Μικρὰ Ἁγία Ἄννα, Ἅγιον Ὄρος 2012, 83, 86, σημ. 165.], εκλέχτηκε γενικός επίτροπος του Άθω στη Θεσσαλονίκη και στην Κωνσταντινούπολη. Ευδόκιμος Ξηροποταμηνός, *Ιερά μονή Ξηροποτάμου*, 156-158. Ν Τσιλικίδης, «Λόγιοι πατέρες της ιεράς μονής Ξηροποτάμου (19ος-20ός αιώνας)», Η' Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο *Άγιον Όρος και λογιοσύνη*, 22-24 Νοεμβρίου 2013, Θεσσαλονίκη 2014, 409-413. Κ. Βλιαγκόφτης, *Σελίδες της νεότερης αγιορειτικής ιστορίας (Από το νεότερο αρχείο της ιεράς μονής Ξηροποτάμου)*, Διπλωματική εργασία υποβληθείσα στο Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1998, 27-36.

21. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ Β', 1843-1856*, φ. 37r.

στάμπας μικράς τῶν Τεσσαράκοντα προκαταρκτικά»[22], υποδηλώνοντας ίσως την πρόθεση μεγαλύτερης παραγγελίας. Σε δύο εγγραφές του έτους 1849 δηλώθηκαν: «Εἰς 700 χαλκογραφίας τῶν Ἀ.[γίων] 40. 225 [γρόσια]»[23] και «Εἰς 1130 χαλκογραφίας 169 [γρόσια]: 20 [παράδες]» στα 1850[24].

Ακολούθησε το απόγειο παραγωγής χάρτινων εικόνων. Το 1851 καταχωρίσθηκαν: «Εἰς 400: στάμπες τῆς ὑψωσ:[ης] κ(αί) τῶν Μ: 300 [γρόσια] Εἰς 1,000 μικρές [στάμπες] τῶν Ἁγίων Μ: 151 [γρόσια]»[25] και «Εἰς 284: στάμπες διάφορες 369 [γρόσια]: 30 [παράδες]»[26]. Ακολούθησαν έντεκα εγγραφές: «Εἰς 1,000 στάμπας μικράς 150 [γρόσια]» (1852)[27], «Εἰς 490 στάμπας μεγάλας 439 [γρόσια] 20 [παράδες]», «Εἰς 695 ὅμοιας μικρᾶς 139 [γρόσια]» (1853)[28], «εἰς στάμπ[ας] μεγ.[άλας] κ(αί) μικρ.[άς] 2,162. 1,062. [γρόσια]» (1854)[29], «εἰς 1500: στάμπας μικρὰς. πρὸς 15. παρ.[άδες] 565. [γρόσια]», «εἰς 500: [στάμπας] μεγάλας πρός 60. παρ.[άδες] 750. [γρόσια]» (1855)[30], «εἰς 3500. στάμπας μεγάλ.[ας] καὶ μικρ[ὰς]. 1875. [γρόσια]» (1857)[31], «εἰς 500: στάμπας μεγάλ.[ας] 688. [γρόσια]» (1858), «Ἰουν.[νίου] 30 [γρόσια] εἰς 500: μικρ[ὰς]. στάμπας τῶν ἁγ.[ίων] 40 μαρτ.[ύρων] 225. [γρόσια]»[32] και «εἰς 650: στάμπας μεγάλ.[ας] κ(αὶ) 1500: μικρὰς. 1,100. [γρόσια]» (1859)[33].

Σε εγγραφή με δύο παραγγελίες χάρτινων εικόνων: «Μάϊος εἰς 500: μεγ.[άλας] στάμπας. κ(αὶ) 1500. μικρὰς. 1,000 [γρόσια]» (1860)[34] προστέθηκαν άλλες έξι: «εἰς 1150: : στάμπας 1006 [γρόσια]: 35 [παράδες]» (1862)[35], «Εἰς 1500. στάμπας μικράς 300. [γρόσια]» (1864)[36], «εἰς 2000. στάμπας μικράς 400. [γρόσια]» «Εἰς 1005. στάμπας μεγάλας 900. [γρόσια]» (1865)[37], «εἰς 500. στάμπας μικράς. 100. [γρόσια]» (1867)[38], «εἰς 1900. Στάμπας μι-

22. Ό.π., φ. 47r.
23. Ό.π., φ. 105r.
24. Ό.π., φ. 132r.
25. Ό.π., φ. 143v.
26. Ό.π., φ. 145r.
27. Ό.π., φ. 163r.
28. Ό.π., φ. 177v.
29. Ό.π., φ. 196r.
30. Ό.π., φ. 208r.
31. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ Γ', 1857-1869*, σ. 7.
32. Ό.π., σ. 23.
33. Ό.π., σ. 40.
34. Ό.π., σ. 59.
35. Ό.π., σ. 103.
36. Ό.π., σ. 137.
37. Ό.π., σ. 158.
38. Ό.π., σ. 213.

κράς ἀνά 10. παρ(άδες). 499. [γρόσια]» (1868)[39] και «εἰς 500. μεγάλας Στάμπας κ(αὶ) 820. μικράς ἀνά 30. κ(αὶ) 10. παρ(άδες). 580. [γρόσια]» (1869)[40].

Την επόμενη δεκαετία σημειώθηκε κάμψη, όπως φανερώνουν επτά εγγραφές: «Εἰς 200. μεγάλας στάμπας κ(αὶ) 850. μικράς ἀνά 30. κ(αὶ) 8. παρά(δες). 320. [γρόσια]» (1870)[41], «Εἰς 900. Στάμπας μικράς ἀνά 8. παρα[δες]. 180. [γρόσια]» (1871)[42], Εἰς 600. στάμπας μικράς τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα. 120. [γρόσια]» (1872)[43], «Εἰς 784. στάμπας μικράς κ(αί) μεγάλας. 371 [γρόσια]. 20 [παράδες].» (1873)[44], Εἰς 500. Στάμπας μικράς τῶν Ἁγίων 40. κ(αί) 25 μεγάλας τοῦ Μοναστηρίου τύπομα; Χρέος τῆς Παρελθ.(ούσης) Ἐπιτροπῆς. 125 [γρόσια].» (1874)[45], «Εἰς 200. Στάμπας Μεγάλας ἀνά 30 παρ(άδες). 150. [γρόσια] Εἰς 380. ὁμοίως Μικρας ἀνά. 8. παρ(άδες). 76. [γρόσια]» (1875)[46], «Εἰς 600. Στάμπας μικράς τῶν Ἁγίων 40. Μαρτύρ.[ρων] ἀνά 8 παρ.(άδες) κ(αί) 60. Μεγάλας ὁμοίως ἀνά 30 παρ.(άδες) 165 [γρόσια].» (1876)[47].

Μεταγενέστερα, το έτος 1881, σημειώθηκαν δύο παραγγελίες: «Εἰς 200, στάμπας μεγάλας καὶ 200. μικράς, τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, καί τῶν Αγ.[ίων] Τεσσαράκοντα. ἀνά 8 καί 30 παρ.[άδες] 190 [γρόσια]»[48]. Στον πέμπτο ληψοδοσιακό κώδικα της Μονής (1883-1901) καταχωρίσθηκαν επτά εγγραφές: «Εἰς 280 στάμπας μεγάλας τῆς ὑψώσεως καί τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα ἀνά 30. παράδες 210 [γρόσια]»[49], «Εἰς 800. στάμπας μικράς τῶν Ἁγίων 40. ἀνά 8. παράδ.[ες] 160 [γρόσια]» (1883)[50], «Εἰς 600 στάμπες μικραῖς ἀνά 10 παρ[άδες] 150 [γρόσια]» (1885)[51], «Εἰς 100. μεγάλας στάμπας τῶν Ἁγίων Μ.΄ ἀνά 30. παρ. 75. [γρόσια]», επιπλέον «Εἰς 300. μικράς ὁμοίως Ἐπίσης ἀνά 10. παρ.[άδες] 75. [γρόσια]» (1888)[52] και «Εἰς 530. στάμπας μικράς τῶν ἁγίων Μ.΄ ἀνά 10/40 [παράδες] 132 [γρόσια]. 20. [παράδες]» (1889)[53].

Από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα διασώθηκαν επτά εγγραφές: «Εἰς 250 στάμπας τῶν Ἁγίων Μ. Μαρτύρων ἀνά 10 παρ.[άδες] 62 [γρόσια] 20

39. Ό.π., σ. 235.
40. Ό.π., σ. 257.
41. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ Δ΄, 1870-1882*, σ. 27.
42. Ό.π., σ. 63.
43. Ό.π., σ. 95.
44. Ό.π., σ. 121.
45. Ό.π., σ. 147.
46. Ό.π., σ. 173.
47. Ό.π., σ. 201.
48. Ό.π., σ. 336.
49. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ Ε΄, 1883-1901*, σ. 8.
50. Ό.π., σ. 19.
51. Ό.π., σ. 70.
52. Ό.π., σ. 157.
53. Ό.π., σ. 172.

[παράδες]» (1891)[54], «Εἰς 500 στάμπας 125 [γρόσια]» (1892)[55], «Εἰς 500. Στάμπας Μικράς κ(αί) 200 ὁμοίας Μεγάλας τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα, ἀνά 10: κ(αί) 40. παράδ(ες) 325 [γρόσια].» (1893)[56], «Εἰς 345 στάμπας τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα. 86 [γρόσια] 10 [παράδες]» (1896)[57], «Εἰς 300 στάμπας μικράς τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα 75 [γρόσια]» (1898)[58] και «Εἰς 120 στάμπας μεγάλας τοῦ Τιμίου Σταυροῦ ἀνά 38 παρ.(άδες) 112 [γρόσια]. 20 [παράδες]» (1899)[59].

Εγγραφές στον πέμπτο ληψοδοσιακό κώδικα της Μονής σήμαναν την παραγωγή χάρτινων εικόνων στον 20ό αιώνα: «Εἰς 200 μεγάλας στάμπας τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα ἀνά 38 παρ.(άδες)» καί «450 ὁμοίως μικράς ἀνά 10 παρ.(άδες) 302. [γρόσια] 20 [παράδες]» (1901)[60].

Η σειρά των εγγραφών συνεχίστηκε στον έκτο ληψοδοσιακό κώδικα: «Εἰς 317 στάμπας τοῦ Τιμ. Σταυροῦ καί 274 τῶν Ἁγ. 40/κοντα ἀνά 45 καί 15/40 Γρ(όσια) 459 [γρόσια] 15 [παράδες]» (1908)[61] και στον έβδομο ληψοδοσιακό κώδικα: «Εἰς 480 στάμπας μεγάλας και 1.000 μικράς 732 [γρόσια]» (1914)[62].

Από επιστολές του αρχείου της Μονής διαφαίνεται ότι χάρτινες εικόνες μοιράζονταν ως ευλογία σε προσκυνητές στη Μονή και στις Καρυές. Ο αρχιμανδρίτης Διονύσιος επικαλέσθηκε έλλειψη και με επιστολή (22 Μαρτίου 1871) ζήτησε από τους προϊσταμένους της Μονής: « ... ὅπως εὐαρεστηθῆσα παραχωρήση ἡμῖν 100 μικραῖς στάμπες τῶν ἁγίων 40κοντα Μαρτύρων ..., τὰς ὁποίας θέλομεν ἐξαποστείλλει εἰς σαράντα ἐκκλησίαις κατ' αἴτησιν τῶν ἐκεῖσε προεστῶν, οἵ ἀνήγειραν νέαν ἐκκλησίαν ἐντὸς τοῦ χωρίου ἐπ' ὀνόματι τῶν ὡς εἴρηται Μ^οντα^ Μαρτύρων ... »[63]. Ο ιεροδιάκονος Ευλόγιος Ξηροποταμηνός, αντιπρόσωπος της Μ. Ξηροποτάμου, έγραψε (Καρυές, 19 Φεβρουαρίου 1899): « ... Σάς ἔστειλα τάς 100= Στάμπας Μεγάλας τῆς ὑψώσεως τοῦ Τιμίου ... ἐάν θέλη ἡ Μονή ἡμῶν νά τυπώση ὁ Παππᾶ Ἀντώνιος καί ἄλλας Στάμπας γράψητέ μου νά τῷ εἴπω ἤδ' ἄλλως, στείλατέ μου τά χρήματα 118= γρόσ(ια) νά τόν πληρώσω ... »[64]. Ο Ευλόγιος επανήλθε στις 15 Οκτωβρίου 1899: «18= Στάμπας τοῦ Τιμίου κ(αί) Ζωοποιοῦ Σταυροῦ ἅς ἐτύπωσεν ὁ Παππᾶ Ἀντώνιος»[65] και

54. Ό.π., σ. 222.
55. Ό.π., σ. 256.
56. Ό.π., σ. 278.
57. Ό.π., σ. 361.
58. Ό.π., σ. 407.
59. Ό.π., σ. 439.
60. Ό.π., σ. 512.
61. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ ΣΤ', 1902-1911*, σ. 295.
62. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ [Ζ], 1912-1924*, σ. 87.
63. ΝΑΞ, αρ. 1871-1343.
64. ΝΑΞ, αρ. 1899-5234.
65. ΝΑΞ, αρ. 1899-5217.

στις 15 Νοεμβρίου 1899: «ἐξαποστέλλω ὑμῖν 100= Στάμπας τοῦ Τιμίου καί ζωοποιοῦ Σταυροῦ, ἅς μέ ἔφερεν χθές τό ἑσπέρας ὁ Παππᾶ Ἀντώνιος. κ(αί) ἄν θέλῃ ἡ Σεβ. Ἐπιτροπή νά ζητήσῃ καί ἄλλας γράψητέ μου, ... »[66]. Ως αποδέκτες αναφέρθηκαν επίσης φυσικά πρόσωπα: «Ἡ Α. Πανιερότης ὁ Ἅγιος Ἡλιοπόλεως παρακαλεῖ ἄν εἶναι δυνατόν νά εὐαρεστηθῇ ἡ Ὑ Πανοσιολογ(ιότης) νά τῷ στείλῃ ... καί 2 ἤ τρείς Στάμπας τοῦ Τιμίου Σταυροῦ» (1 Ιουνίου 1901)[67].

Οι ενενήντα πέντε εγγραφές στους επτά ληψοδοσιακούς κώδικες, καθώς επίσης οι πέντε επιστολές στο αρχείο της Μονής καλύπτουν το χρονικό διάστημα ενενήντα οκτώ ετών από το 1816 έως το 1914. Οι παραγγελίες ανήλθαν σε 17.205,16 γρόσια, τα οποία κατάβαλε η Μ. Ξηροποτάμου για 67.020 χάρτινες θρησκευτικές εικόνες. Αυτές ονομάζονται «στάμπες» στις ενενήντα τρεις παρτίδες και μόλις σε δύο από αυτές (1849, 1850) χρησιμοποιείται ο ελληνικός όρος «χαλκογραφία», διακρίνοντάς την ως εικαστικό είδος από την ξυλογραφία και τη λιθογραφία. Η εκτύπωση χαρακτηρίζεται συνήθως «σταμπατιστικά» και σπανιότερα «τραβικτικά» ή «τύπωμα». Το κόστος παραγωγής κάθε παρτίδας χαλκογραφιών και συχνά η τιμή μονάδος δηλώθηκαν στην τρέχουσα οικονομική μονάδα που ήταν το γρόσι με υποδιαίρεση τον παρά (1 γρόσι= 40 παράδες)[68]. Αυτό οφείλεται στην ευρεία καθιέρωση του γροσίου στις συναλλαγές από το 17ο αιώνα[69].

Η συνολική παραγωγή χάρτινων εικόνων της Μονής συγκαταλέγεται στις μεγαλύτερες του είδους στον Άθω τον 19ο αιώνα. Πρώτη κατ' εκτίμηση, μια και η μελέτη του υλικού στα οικονομικά αρχεία των αγιορείτικων μονών βρίσκεται ακόμη σε αρχικό στάδιο, είναι η μονή Βατοπαιδίου με πάνω από 150.000 χάρτινες εικόνες[70]. Ακολουθούν οι μονές Παντοκράτορος με 22.146 χάρτινες εικόνες στο χρονικό διάστημα από τις 11 Μαρτίου 1809 έως τις 6 Απριλίου 1875[71] και Σίμωνος Πέτρας με 17.000 χαλκογραφίες (1849-1902)[72].

---

66. ΝΑΞ, αρ. 1899-5233.

67. ΝΑΞ, αρ. 1901-5586.

68. Ε. Δ. Λιάτα, *Φλωρία δεκατέσσερα στένουν γρόσια σαράντα. Η κυκλοφορία των νομισμάτων στον ελληνικό χώρο, 15ος-19ος αι.*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 1996, 98-99 (στο εξής: Λιάτα, *Φλωρία δεκατέσσερα στένουν γρόσια σαράντα*).

69. Λιάτα, *Φλωρία δεκατέσσερα στένουν γρόσια σαράντα*, 20, σημ. 31 55, σημ. 9 κυρίως 99 κ.ε. Η ίδια, «Τα νομίσματα του Βενετοκρατούμενου και Τουρκοκρατούμενου Ελληνικού χώρου (15ος-18ος αι.)», στο *Η ιστορική διαδρομή της νομισματικής μονάδας στην Ελλάδα*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2002, 87.

70. Προσωπικές σημειώσεις.

71. Ν. Μ. Μπονόβας, «Αρχειακά τεκμήρια παραγγελιών χαλκογραφιών. Η περίπτωση της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους το 19ο αιώνα», *Εγνατία* 15 (2011), 225 (στο εξής: Μπονόβας, Αρχειακά τεκμήρια).

72. Ἱερομ. Ἰουστῖνος, «Χάρινες εἰκόνες», στο *Σιμωνόπετρα. Ἅγιον Ὄρος*, ΕΤΒΑ, Ἀθήνα 1991, 245-247.

Η ιστορία των χάρτινων εικόνων της Μονής από το 18ο αι. παραμένει άγνωστη, μολονότι η Μονή συνδέεται με την πρώιμη ιστορία της αγιορείτικης χαρακτικής με παραγγελίες χαλκογραφημένων πλακών σε κέντρα της Ευρώπης όπως η Βιέννη και η Βενετία. Μεταγενέστερα, οι εγγραφές στους ληψοδοσιακούς κώδικες διασώζουν στοιχεία για χάρτινες εικόνες και τρεις σταμπαδόρους. Πέντε αναφορές γίνονται στον «κ(ύριον) Γρηγόριον σταμπαδόρον»: τρεις το έτος 1837 και από μία το 1842 και το 1844. Έχουμε αναφέρει ότι ο Γρηγόριος ήταν κοσμικός και ανέλαβε την εκτύπωση χαλκογραφιών για λογαριασμό της μονής Παντοκράτορος το 1834[73]. Χρονικά ακολουθεί ο ιερομόναχος Αντώνιος με έδρα τις Καρυές. Θα μπορούσε να ταυτιστεί με κάποιον ομώνυμο μοναχό σταμπαδόρο με έδρα κάποιο κελί της μονής Χιλανδαρίου στις Καρυές, το διάστημα 1862-1887[74]. Ήταν γνώριμος του ιεροδιάκονου Ευλόγιου Ξηροποταμηνού, ο οποίος του έστειλε τρεις επιστολές με ισάριθμες παραγγελίες (1899)[75]. Τρίτος έρχεται ο ιερομόναχος Νεόφυτος Κομβολογάς που έστειλε γράμμα στους επιτρόπους της Μονής (25 Ιουνίου 1910): « … σας ἀποστέλλωμεν Μεγάλες 500, κ(αί) μικρές 1000 στάμπες … »[76]. Η έδρα του κάθε σταμπαδόρου που εξετάζουμε θα μπορούσε να προσδιοριστεί στις Καρυές. Πρόκειται για τρεις καλλιτέχνες άγνωστους στην έρευνα, πέραν των τριάντα τεσσάρων γνωστών αθωνιτών χαλκογράφων και σταμπαδόρων, η πλειονότητα των οποίων διατηρούσε εργαστήριο στις Καρυές, πρωτεύουσα του Άθω, κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα[77].

Οι εγγραφές στα κατάστιχα με τις ενενήντα πέντε παρτίδες χάρτινων εικόνων αφορούν ένα βεβαιωμένο σύνολο έργων. Δυστυχώς καμία χαλκογραφημένη πλάκα ή χάρτινη εικόνα δεν σώζεται στη Μονή, εκτός από λιθόγραφες εκτυπώσεις 20ού αιώνα.

Πρώτη έγινε η χαλκογραφία (64×74 εκ., εικ. 1) με θέμα τη γενική άποψη του συγκροτήματος της Μονής, του περιβάλλοντος χώρου και των κτητόρων. Προήλθε από πλάκα που χάραξε άγνωστος χαράκτης στη Βιέννη, τον Σεπτέμβριο του έτους 1759, με την επιμέλεια του ηγούμενου της Μονής Ιερόθεου, όπως μεταδίδει επιγραφή[78]. Στη Μονή σώζεται εκτύπωση από τη χάλκινη πλάκα σε

73. Μπονόβας, Αρχειακά τεκμήρια, 221, 226.

74. Εμφανίζεται σε καταλόγους συνδρομητών βιβλίων. Φ. Ἠλιού, «Ἁγιογράφοι, ζωγράφοι, χαράκτες καί σταμπαδόροι. Ἡ μαρτυρία τῶν χαρακτικῶν», στο *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά*, 58.

75. ΝΑΞ, αρ. 1899-5234, 1899-5217, 1899-5233.

76. ΝΑΞ, αρ. 1910-4622.

77. Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης, «Ἁγιορείτες χαλκογράφοι», στο *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά*, 59-70 (στο εξής: Ιουστίνος, Αγιορείτες χαλκογράφοι).

78. Ο Ιερόθεος είναι γνωστός για την επίβλεψη της ανέγερσης του καθολικού της Μ. Ξηροποτάμου το 1783. Σμυρνάκης, Άγιον Όρος, 546. Ευδόκιμος, *Ιερά μονή Ξηροποτάμου*, 142. Μ. Δ. Πολυβίου, *Το καθολικό της μονής Ξηροποτάμου. Σχεδιασμός και κατασκευή στη να-*

ύφασμα (1982)[79]. Εγγραφές στους ληψοδοσιακούς κώδικες αφορούν παραγγελία από «25 μεγάλας στάμπας τοῦ Μοναστηρίου» (1874)[80] και δέκα επτά παρτίδες με «μεγάλες» 10.370 χαλκογραφίες (1818-1914).

Στεκόμαστε στη συνέχεια στη χαλκογραφία με θέμα το Μαρτύριο των Αγίων Τεσσαράκοντα στη λίμνη της Σεβάστειας στη Μ. Ασία (63x46 εκ., εικ. 3). Σύμφωνα με την επιγραφή, η χαλκογραφημένη πλάκα έγινε στη Βενετία, το 1764, με δαπάνη των Πέτκου Πέτρου και Στωϊάννου της κομπανίας των πραματευτάδων του Sibiou Τρανσυλβανίας και την επιμέλεια του ηγούμενου Ιερόθεου. Χαράκτης δεν αναφέρεται. Αντίγραφα υπάρχουν σε διάφορα μέρη της Ελλάδος[81]. Παριστάνονται οι τριάντα εννέα μάρτυρες, ο τεσσαρακοστός εισερχόμενος στο λουτρό και ο στρατιώτης που θα πάρει τη θέση του, οι στρατιώτες που συντρίβουν τα σώματα των αγίων, η μεταφορά και η ρίψη τους στην πυρά. Εγγραφές για στάμπες με την τίτλωση: «στάμπας μεγάλας τῶν ἁγίων Τεσσαράκοντα» και «μεγάλας στάμπας τῶν Ἁγίων Μ.΄» δηλώνουν παραγωγή από 500 χαλκογραφίες σε τρεις παρτίδες (1888, 1893, 1901) και μέρος από άλλες δύο παρτίδες (1846, 1883). Η χάρτινη εικόνα φέρει θέμα γνωστό από τοιχογραφία στο υπέρθυρο εισόδου της λιτής του καθολικού (1783)[82] και φορητές εικόνες στη Μονή. Η πρώτη (Αρ. 191, 70,5x41x3,1 εκ., εικ. 2) φέρει τη χρονολογία «-1761-»[83] και κοσμεί το τέμπλο στο παρεκκλήσι του Τίμιου Προδρόμου. Η δεύτερη (Αρ. 27, 104,5x63,5x4,2 εκ., εικ. 4)[84] φυλάσσεται στο σκευοφυλάκιο και προέρχεται από το βόρειο μαρμάρινο προσκυνητάρι του κυρίως ναού του καθολικού. Αν και δεν φέρει επιγραφή, χρονολογείται στα 1860, καθώς το προσκυ-

---

οδομία του 18ου αιώνα, ΥΠΠΟ/Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ 69, Αθήνα 1999, 34. Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά. Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Αθήνα 2003, 46 (στο εξής: Τσιγάρας, *Ζωγράφοι από την Κορυτσά*).

79. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*, ΙΙ, 450-451, αρ. 481.

80. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ Δ΄, 1870-1882*, σ. 147.

81. Εθνική Πινακοθήκη, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, μονές Ευαγγελισμού Σκοπέλου, μονή Διονυσίου και σκήτη Αγίας Άννας Άθω. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*, ΙΙ, 451-453, αρ. 482. Τούρτα, Η ζωγραφική των εικόνων, 76, 86, εικ. 20. Ν. Παζαράς, «Μαρτύριο των αγίων Τεσσαράκοντα. Αναβίωση ενός αρχαϊκού εικονογραφικού τύπου σε μεταβυζαντινές εικόνες της μονής Ξηροποτάμου», *Μακεδονικά* 34 (2005), 256, 269, εικ. 11 (στο εξής: Παζαράς, Μαρτύριο των αγίων Τεσσαράκοντα).

82. Τσιγάρας, *Ζωγράφοι από την Κορυτσά*, 174-175, 370, σχ. 15. Παζαράς, Μαρτύριο των αγίων Τεσσαράκοντα, 257, 270, εικ. 12.

83. Παζαράς, Μαρτύριο των αγίων Τεσσαράκοντα, 254, 256, 266, εικ. 8.

84. Παζαράς, Μαρτύριο των αγίων Τεσσαράκοντα, σ. 254, 267, εικ. 9. Β. Κουρελάρου, *Οι εκκλησίες των ελληνικών κοινοτήτων της Ρουμανίας τον ιθ΄ αιώνα*, ΙΜΧΑ, Εκδοτικός οίκος αδελφών Κυριακίδη αε, Θεσσαλονίκη 2008, 177, 182, εικ. 179 (στο εξής: Κουρελάρου, *Οι εκκλησίες των ελληνικών κοινοτήτων της Ρουμανίας*).

νητάρι κατασκευάστηκε[85] και χρυσώθηκε την περίοδο Σεπτεμβρίου-Δεκεμβρίου του ίδιου έτους[86]. Τα προηγούμενα έργα καθόρισαν το πρότυπο για το επόμενο έργο (επιγρ.: / Ἡ παροῦσα εἰκόνα εἶναι κτῆμα τοῦ Ἱερομονάχου Δοσιθέου /Γεωργίου τοῦ Ξηροποτ.[αμηνοῦ] καί Καλλιπολίτου. /Anno 1889 in Maerz. / Kronstadt. Andreas Kloos Maler [...]) στον ναό Αγίας Τριάδας Μπρασόβου Ρουμανίας, ο οποίος υπήρξε μετόχι της Μονής[87]. Η τέταρτη εικόνα (1855) αποδίδεται στον ζωγράφο Ιάκωβο Νικολάου Γιακουμή και σώζεται στο χωριό Χωριστή Δράμας[88], η πέμπτη εικόνα (19ος αιώνας) βρίσκεται στη μονή Βατοπαιδίου[89] και η έκτη (τέλη 19ου αι.) στη Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης[90].

Η τρίτη στη σειρά χαλκογραφία της Μονής έχει θέμα την Ύψωση του Τίμιου Σταυρού (75×54 εκ., εικ. 5). Η πλάκα της χαράχτηκε από άγνωστο χέρι στη Βιέννη, το 1771. Αντίτυπο σώζεται στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Κοζάνης[91]. Ο προσδιορισμός «Μεγάλη Ὕψωσης Σταυροῦ» στις εγγραφές των ληψοδοσιακών κωδίκων της Μονής και οι διαστάσεις του έργου φανερώνουν ότι διακρίνεται από δύο ομόθεμες, αλλά μικρότερου μεγέθους χαλκογραφίες, οι πλάκες των οποίων χαράχτηκαν η πρώτη στη Βιέννη το έτος 1814 και η δεύτερη στον Άθω, στα μέσα του 19ου αιώνα. Εγγραφές στους ληψοδοσιακούς κώδικες φανερώνουν ότι παραδόθηκαν 663 χαλκογραφίες σε τέσσερις παρτίδες (1835, 1883, 1899, 1901).

Τέταρτη διασώθηκε η χαλκογραφία της Σύναξης των αγίων Τεσσαράκοντα (38×25 εκ., εικ. 7). Η χαλκογραφημένη πλάκα έγινε από τον χαράκτη ιερομόναχο Παρθένιο Ζακύνθιο στο Άγιον Όρος, στις 10 Ιουνίου 1804[92]. Η δράση του Παρθένιου, με έδρα τις Καρυές, εκτείνεται μέχρι το έτος 1820. Χαλκόγραφο

85. Ευδόκιμος, *Ιερά μονή Ξηροποτάμου*, 143. Δ. Λιάκος, «Ἡ τέχνη στόν Ἄθω: μαρμαρογλυπτική, ξυλογλυπτική, μεταλλοτεχνία, κεντητική», στο *Τό Ἅγιον Ὄρος στά χρόνια τῆς ἀπελευθέρωσης. Ἀφιέρωμα στήν ἑκατονταετηρίδα τῆς ἀπελευθέρωσης (2/15 Νοεμβρίου 1912)*, Ἁγιορειτική Ἑστία, Θεσσαλονίκη 2012, 318, 321, εἰκ. 13.

86. ΑΜΞ, *Ληψοδοσιακός Κῶδιξ Γ'*, σ. 58.

87. Κουρελάρου, *Οι εκκλησίες των ελληνικών κοινοτήτων της Ρουμανίας*, 160, 177, 182, σημ. 146, εικ. 178.

88. Μ. Παρχαρίδου-Αναγνώστου, Δύο εικόνες του Ιακώβου Γιακουμή Νικολάου από το Μελένικο στο Ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στη Χωριστή Δράμας, *Σερραϊκά Σύμμεικτα* 2 (2013), 264-267, 277.

89. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Φορητές εἰκόνες, *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ἱστορία-Τέχνη*, τ. Β', Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Ἅγιον Ὄρος 1996, 416, εικ. 353.

90. Τούρτα, Η ζωγραφική των εικόνων, 76, 86, εικ. 19. Tourta, Greek religious engravings, 78, 107, εικ. 11. Δημήτρια ΚΖ', *Συλλογή Εικόνων Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης*, Επιστημονική επιμέλεια Α. Τούρτα, Δήμος Θεσσαλονίκης, Ροτόντα 19 Οκτωβρίου-19 Νοεμβρίου 1992, σε συνεργασία με την 9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, 1992, 61, 87, αρ. 33.

91. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*, ΙΙ, 453-454, αρ. 484.

92. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*, ΙΙ, 453, αρ. 483.

αντίτυπο εντοπίζεται σε ιδιωτική συλλογή των Αθηνών[93]. Οι Άγιοι Τεσσαράκοντα παριστάνονται σε τέσσερις σειρές, κάτω από τον Χριστό που ευλογεί στον ουρανό. Αν για το Μαρτύριο των Αγίων Τεσαράκοντα προτείνεται η ταύτιση με τις στάμπες υπό τον χαρακτηρισμό: «μεγάλας τῶν ἁγίων Τεσσαράκοντα», τότε στη λίγο μικρότερη σε διαστάσεις Σύναξη των αγίων Τεσσαράκοντα αντιστοιχεί μια σειρά χαλκογραφιών που προσδιορίζονται: «στάμπες μικραῖς», «στάμπες μικραῖς τῶν ἁγίων Μ΄», «στάμπες τῶν ἁγίων Μ: μικραῖς». Αυτές κατανέμονται σε σαράντα επτά παρτίδες με 43.046 αντίτυπα και μέρος από δύο παρτίδες με 2.562 αντίτυπα (1816-1914). Πρότυπο της χαλκογραφίας υπήρξε η εικόνα (Αρ. 124, 131,5×87×4,2 εκ., επιγρ.: «/[1]Χορος τετραδεκαπύρσευτος ἔτει 1765 /[2]χειρός Μητροφάνους Χίου», εικ. 6) παλαιότερα αναρτημένη στη λιτή και σήμερα στο τέμπλο του καθολικού της Μονής.

Στην ομάδα των χαλκογραφιών της Μονής εντάσσεται και δεύτερη με θέμα την Ύψωση του Τίμιου Σταυρού (εικ. 8). Προέρχεται από χαλκογραφημένη πλάκα (67×48 εκ.) που χάραξε άγνωστος χαράκτης στη Βιέννη, το 1814, με την επιμέλεια του ηγούμενου της Μονής Θεοδόσιου και του ιεροδιάκονου Μεθόδιου. Χαλκογραφίες σώζονται σε μουσεία και μονές της Ελλάδος[94]. Σε δύο εγγραφές στους ληψοδοσιακούς κώδικες αναφέρονται «στάμπαις μικραῖς τῆς ὑψώσε(ως) τοῦ σταυροῦ», ο αριθμός των οποίων ανέρχεται σε 617 αντίτυπα (1821-1908). Πέραν της δήλωσης του μεγέθους που διακρίνει τη χαλκογραφία από την πρώτη ομόθεμη χαλκογραφία του έτους 1771, στους ληψοδοσιακούς κώδικες δεν εντοπίζονται περαιτέρω στοιχεία για τον προσδιορισμό μιας τρίτης επίσης ομόθεμης χαλκογραφίας (38×28 εκ., εικ. 9) προερχόμενης από το χέρι άγνωστου χαράκτη στον Άθω, περί τα μέσα 19ου αιώνα[95].

Στο ιστορικό της δημιουργίας των δύο χαλκογραφιών με θέμα το Μαρτύριο (1764) και τη Σύναξη (1804) των Αγίων Τεσσαράκοντα μας εισάγουν οι δύο αντίστοιχες φορητές εικόνες του ζωγράφου Μητροφάνη. Οι εικονογραφικοί τύποι, η τεχνοτροπική συγγένεια και οι χρονολογίες των δύο εικόνων που υπήρξαν πρότυπα των ομόθεμων χαλκογραφιών (1761 και 1765 αντίστοιχα), καθώς επίσης και η υπογραφή του δημιουργού στη δεύτερη εικόνα, προσδιορίζουν το χρονικό πλαίσιο και τα εικονογραφικά πρότυπα του ζωγράφου, τα οποία υιοθέτησαν οι χαράκτες. Συγχρόνως, οι δύο παραπάνω χρονολογίες προσδιορίζουν πιθανόν το εύρος εργασίας του ζωγράφου στη Μονή. Στον ίδιο αποδίδονται βάσει της κοινής τους τεχνοτροπίας τέσσερις ακόμη εικόνες: 1. άγιοι Γεώργιος και Αρτέμιος, 2. άγιος Παύλος ο Ξηροποταμηνός, 3. άγιος Γεώργιος, 4. άγιος Δη-

93. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*, Ι, 27. Ιουστίνος, «Αγιορείτες χαλκογράφοι», 59, 61.

94. Εθνική Πινακοθήκη, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, μονή Αγίου Παύλου Άθω. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*, ΙΙ, 454-455, αρ. 485.

95. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*, ΙΙ, 456, αρ. 486.

μήτριος, οι οποίες σώζονται στη Μονή. Νεότερα έργα του ζωγράφου εντοπίζονται στις μονές Ζωγράφου: Χριστός Παντοκράτωρ (1768)[96], Καρακάλλου: Παναγία του Πάθους (1769), αγία Παρασκευή με βιογραφικές σκηνές (1769), Χριστός Άμπελος (1776)[97] και σε ναούς στο Μεταξοχώρι Αγιάς Λάρισας[98].

Η αποδοχή εικονογραφικών προτύπων ενός ζωγράφου, όπως του Μητροφάνη, φέρνει στο προσκήνιο μία αθέατη πτυχή της σχέσης φορητών εικόνων και χαλκογραφιών. Οι δύο εικόνες του ζωγράφου προκαλούν έκπληξη με τη λεπτομερή μεταφορά των θεμάτων τους στο νέο εικαστικό είδος της χάρτινης εικόνας, το οποίο γνώρισε ευρεία διάδοση στον Ορθόδοξο κόσμο της Ανατολής από τα τέλη του 18ου αιώνα[99]. Το φαινόμενο της ανάστροφης μεταφοράς θεμάτων από τις χαλκογραφίες στις φορητές εικόνες[100] εντοπίζεται στις χαλκογραφίες της Ύψωσης του Τίμιου Σταυρού (1771 και μέσα 19ου αιώνα) της Μονής[101]. Ανάλογη πορεία είχαν εικονογραφικά θέματα από τη μονή Παντοκράτορος του Άθω κατά τον 19ο αιώνα[102].

Η εξέταση της παραγωγής των έξι χάρτινων εικόνων της Μονής βασίζεται στο πλούσιο υλικό του αρχείου της. Η εκτύπωση και η διανομή τους ήταν συνεχής από το 1816 επί ενενήντα οκτώ χρόνια, δίχως να συνυπολογίζεται η αρχική παραγωγή από το 1759 που δυστυχώς παραμένει ακατάγραφη. Μία τέτοια δράση μαρτυρεί ότι οι προϊστάμενοι της Μονής Ξηροποτάμου, από τους οποίους ευκαιριακά αναφέρεται ο αρχιμανδρίτης Διονύσιος σε εγγραφή του έτους 1845, επέδειξαν έμπρακτο ενδιαφέρον για την προβολή της μονής της μετανοίας τους μέσω των χαλκογραφιών. Ο όγκος και η συσχέτισή τους με τις ομόθεμες φορητές εικόνες της Μονής Ξηροποτάμου μας υποχρεώνει να επιλέξουμε τα χαρακτικά και τις εικόνες ως ενιαία θεματική ενότητα από άποψη ζωγραφικής. Ο συνολικός έλεγχος του υλικού, σύμφωνα με τα δεδομένα της νεότερης έρευνας, κατατάσσει τη Μονή Ξηροποτάμου στην πρώτη θέση της παραγωγής χάρτινων θρησκευτικών εικόνων στο Άγιον Όρος ξεπερνώντας τη γνωστή και υπολογίσιμη παραγωγή χάρτινων εικόνων των μονών Παντοκράτορος και Σίμωνος Πέτρας τον 19ο αιώνα.

---

96. M. Enev, *Mount Athos. Zograph Monastery*, Sofia 1994, fig. 395. Π. Χ. Παπαδημητρίου, A. Trifonova, «Εἰκόνες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 18ου αἰώνα», στο *Εἰκόνες Ἱερᾶς Μονῆς Καρακάλλου*, Ἐπιστημονική ἐπιμέλεια Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Ἅγιον Ὄρος 2011, 371 (στο εξής: Παπαδημητρίου, Trifonova, Εἰκόνες).

97. Παπαδημητρίου, Trifonova, Εἰκόνες, 341-350, 371, εικ. 174-176.

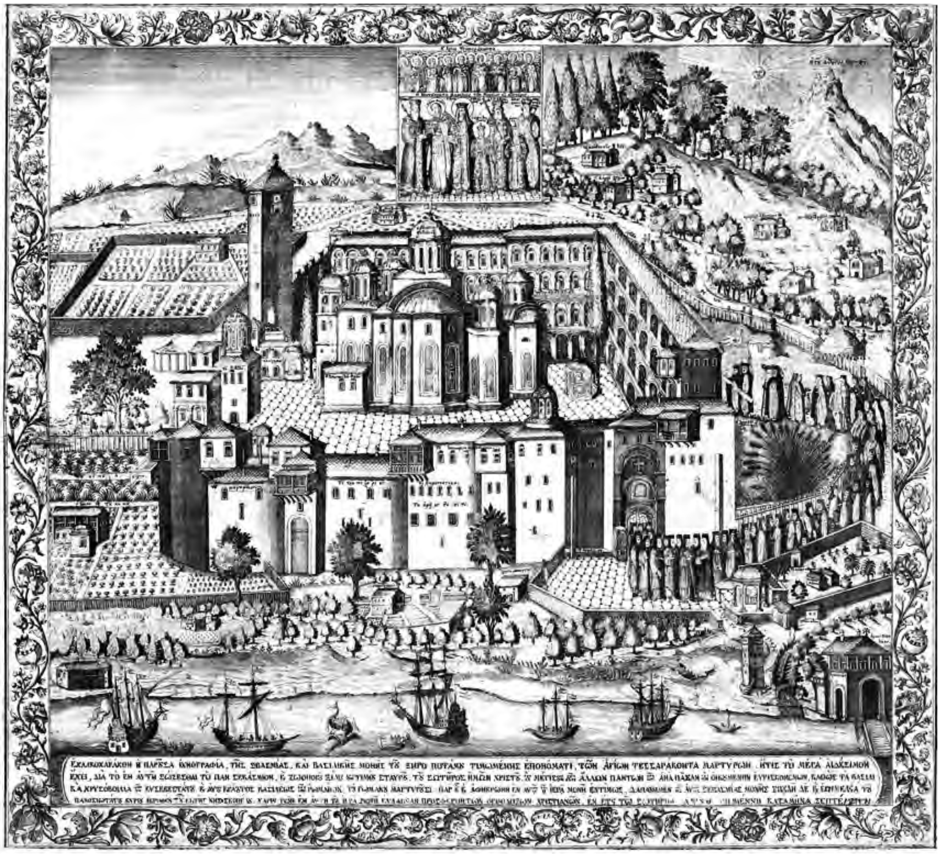
98. Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Ἕλληνες Ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, τ. 2, Καβαλλάρος-Ψαθόπουλος, ΚΝΕ/ΕΙΕ ἀρ. 62, Ἀθήνα 1997, 189.

99. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εἰκόνες*, Ι, 26-28.

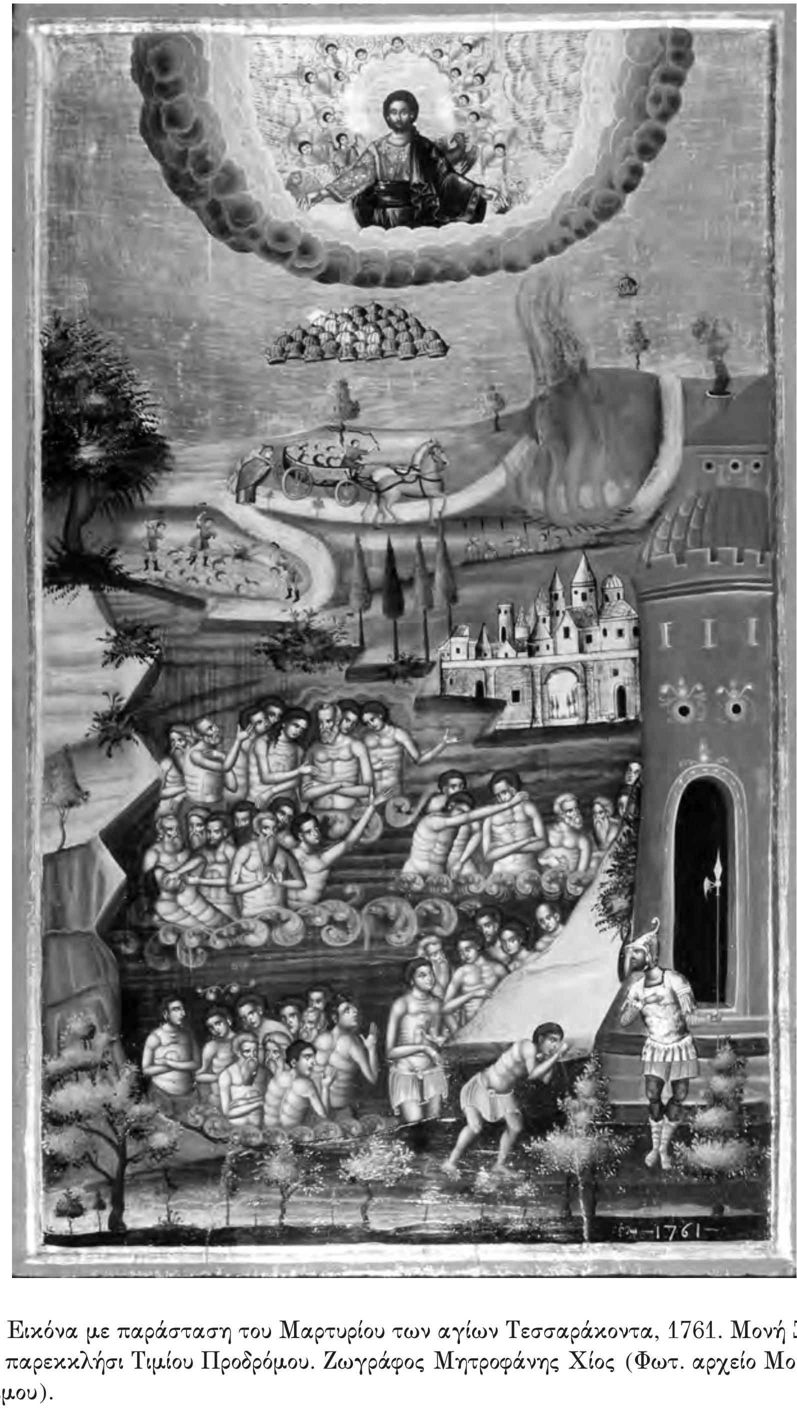
100. Τούρτα, Η ζωγραφική των εικόνων, 73 κ.ε.

101. Τούρτα, Η ζωγραφική των εικόνων, 76.

102. Μπονόβας, Αρχειακά τεκμήρια, 227-229.



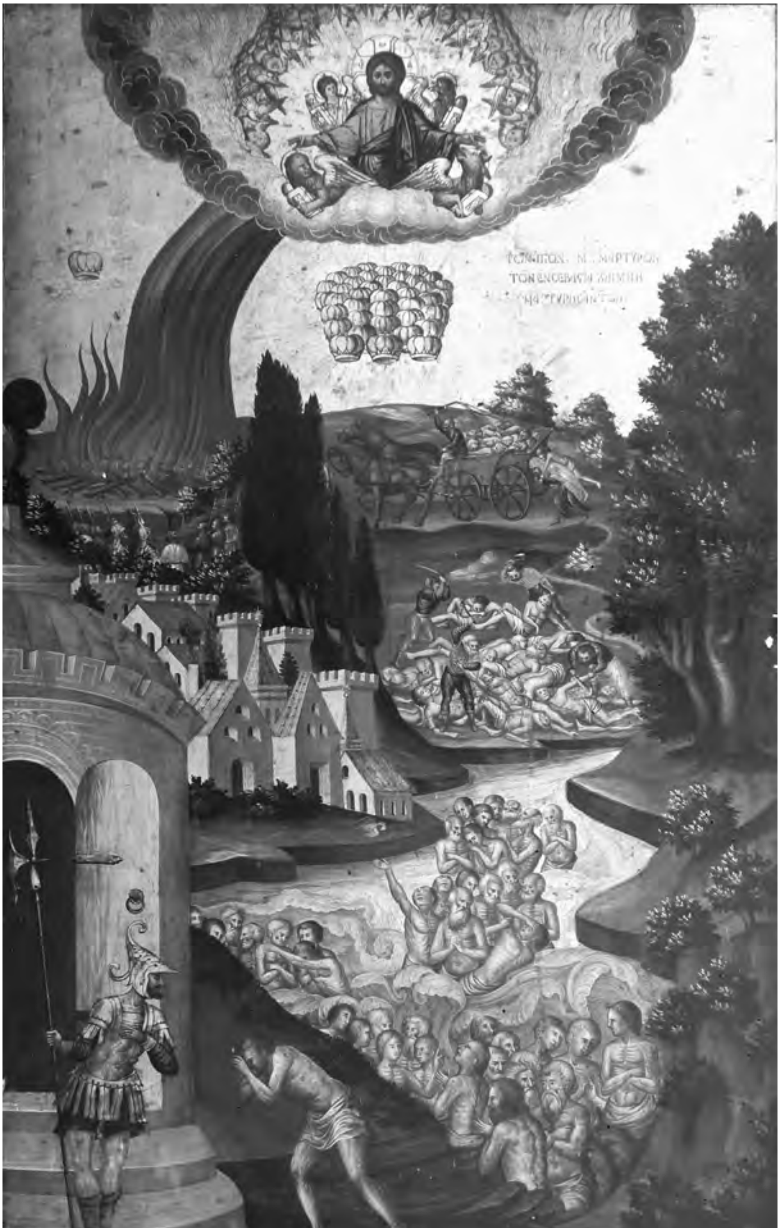
Εικ. 1. Χαλκογραφία με απεικόνιση της μονής Ξηροποτάμου, Βιέννη 1759. Χαράκτης άγνωστος (Φωτ. αρχείο Μ. Ξηροποτάμου, όπου και το συγκεκριμένο αντίτυπο).



Εικ. 2. Εικόνα με παράσταση του Μαρτυρίου των αγίων Τεσσαράκοντα, 1761. Μονή Ξηροποτάμου, παρεκκλήσι Τιμίου Προδρόμου. Ζωγράφος Μητροφάνης Χίος (Φωτ. αρχείο Μονής Ξηροποτάμου).



Εικ. 3. Χαλκογραφία με παράσταση του Μαρτυρίου των αγίων Τεσσαράκοντα, Βενετία 1764. Χαράκτης άγνωστος (Φωτ. Ντόρη Παπαστράτου).



Εικ. 4. Εικόνα με παράσταση του Μαρτυρίου των αγίων Τεσσαράκοντα, 1860. Μονή Ξηροποτάμου, σκευοφυλάκιο. Ζωγράφος άγνωστος (Φωτ. αρχείο Μονής Ξηροποτάμου).



Εικ. 5. Χαλκογραφία με παράσταση της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού, Βιέννη 1771. Χαράκτης άγνωστος (Φωτ. Ντόρη Παπαστράτου).



Εικ. 6. Εικόνα με παράσταση της Σύναξης των Αγίων Τεσσαράκοντα, 1765. Μονή Ξηροποτάμου, καθολικό. Ζωγράφος Μητροφάνης Χίος (Φωτ. αρχείο Μονής Ξηροποτάμου).



Εικ. 7. Χαλκογραφία με παράσταση της Σύναξης των Αγίων Τεσσαράκοντα, Άγιον Όρος 10 Ιουνίου 1804. Χαράκτης ιερομόναχος Παρθένιος Ζακύνθιος (Φωτ. Ντόρη Παπαστράτου).



Εικ. 8. Χαλκογραφία της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού, Βιέννη 1814. Χαράκτης άγνωστος (Φωτ. αρχείο Μονής Ξηροποτάμου).



Εικ. 9. Χαλκογραφία με παράσταση της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού, Άγιον Όρος μέσα $19^{ου}$ αιώνα. Χαράκτης άγνωστος (Φωτ. Ντόρη Παπαστράτου).

Γεώργιος Ἀνδρ. Σταθόπουλος

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΩΔΙΚΕΣ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΣΚΑΦΙΔΙΑΣ ΗΛΕΙΑΣ

Ἡ Ἱερὰ Μονὴ Σκαφιδιᾶς (Εἰκ. 1) βρίσκεται κοντὰ στὸ ὁμώνυμο χωριὸ τῆς Ἠλείας· ἡ ἵδρυσή της ἀνάγεται στὸν 10ο αἰῶνα[1], κατὰ ἄλλους δὲ θεωρεῖται ὅτι εἶναι κτίσμα τοῦ 7ου αἰῶνος[2]. Σὲ αὐτὴν διασώζεται σὲ ἀρίστη κατάσταση πύργος-φρούριο[3], ἐντὸς τοῦ ὁποίου φιλοξενεῖται τὸ πλούσιο μουσειακὸ ἀρχεῖο τῆς Μονῆς, τὸ ὁποῖο περιλαμβάνει πατριαρχικὰ καὶ ἀρχιερατικὰ ἔγγραφα[4], μουσικοὺς κώδικες[5], μουσικὰ ἐγχειρίδια[6], λειτουργικοὺς καὶ θεολογικοὺς κώδικες καὶ συγγράμματα[7], φορητὲς εἰκόνες[8], ἀρχιερατικὰ ἄμφια[9], λειτουργικὰ σκεύη[10], ὅπλα τῆς ἐπαναστατικῆς περιόδου[11] κ.ἄ. Στὴν παροῦσα ἀνακοίνωση θὰ περιορισθοῦμε στὴν ἀνάδειξη καὶ παρουσίαση μόνο τῶν μουσικῶν κωδίκων τῆς Μονῆς.

Ἂν ἀνατρέξει κανεὶς στοὺς καταλόγους μουσικῶν κωδίκων[12], ποὺ ἔχουν ἕως τὶς ἡμέρες μας δεῖ τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος ἀπὸ κατὰ καιροὺς μουσικοδίφες

1. Γεώργιος Παπανδρέου, *Ἡ Ἠλεία διὰ μέσου τῶν αἰώνων*, Λεχαινὰ 1991, 184. Κωνσταντῖνος Κυριακόπουλος, *Ἡ Μονὴ Σκαφιδιᾶς Ἠλείας*, Ἀθήνα 1984, 8.

2. Π. Παπαδημητρίου - Ἀ. Καραχάλιου, *Ἡ Ἱστορικὴ Μονὴ Σκαφιδιᾶς Ἠλείας*, Πύργος 1970, 16. Θεόδωρος Ξύδης, *Ἠλειακά* , Ἀθήνα 1981, 192 καὶ 197.

3. Κ. Κυριακόπουλος, *ὅ.π.*, 16. J. A. Buchon, «La Grèce continentale et La Morée», *Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Ἠλειακῶν Μελετῶν* 6 (1989-1990), 428. Γ. Παπανδρέου, *ὅ.π.*, 184.

4. Σπύρ. Λάμπρου, «Τὰ σιγίλλια καὶ τὰ λοιπὰ ἔγγραφα τῆς ἐν τῷ δήμῳ Λετρίνων Μονῆς Σκαφιδιᾶς», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 5 (1908), 79-90. Κ. Κυριακόπουλος, *ὅ.π.*, 195-223. Θ. Ξύδης, *ὅ.π.*, 196. Γ. Παπανδρέου, *ὅ.π.*, 184.

5. Κ. Κυριακόπουλος, *ὅ.π.*, 132-139.

6. *Ὅ.π.*, 139-140.

7. *Ὅ.π.*, 86-132.

8. *Ὅ.π.*, 79-80. Θ. Ξύδης, *ὅ.π.*, 198.

9. Γ. Παπανδρέου, *ὅ.π.*, 185. Θ. Ξύδης, *ὅ.π.*, 198. Κ. Κυριακόπουλος, *ὅ.π.*, 81-83.

10. Κ. Κυριακόπουλος, *ὅ.π.*, 80-81. Θ. Ξύδης, *ὅ.π.*, 198.

11. Κ. Κυριακόπουλος, *ὅ.π.*, 85.

12. Μαν. Χατζηγιακουμής, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας* (1453-1832), τ. Α΄, Ἀθήνα 1973. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Α΄, Ἀθήνα 1975, τ. Β΄, Ἀθήνα 1976, τ. Γ΄, Ἀθήνα 1993. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, τ. Α΄ (1891), τ. Β΄ (1894), τ. Γ΄ (1897), τ. Δ΄ (1899).

καὶ μουσικολόγους, πουθενὰ δὲν θὰ δεῖ νὰ γίνεται ἀναφορὰ στοὺς μουσικοὺς κώδικες τῆς Ἱ. Μονῆς Σκαφιδιᾶς Ἠλείας. Σὲ αὐτούς κάνουν ἀναφορὰ μόνον ὅσοι ἀσχολήθηκαν μὲ τὴν ἱστορία τῆς Μονῆς, ἄλλοι ἐκτενῶς[13] καὶ ἄλλοι πιὸ συνοπτικά[14]. Στὸ μουσεῖο καὶ τὴ βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς ὑπάρχουν τρεῖς μουσικοὶ κώδικες τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς καὶ ἄλλα μεταγενέστερα μουσικὰ χειρόγραφα καὶ ἔντυπα μουσικὰ βιβλία τῆς Νέας Μεθόδου τῶν τριῶν διδασκάλων, δηλαδὴ τοῦ 1814 καὶ ἐφεξῆς.

Μελετώντας κανεὶς αὐτὸ τὸ μουσικὸ ἀρχεῖο, συνειδητοποιεῖ ὅτι ἡ Μονὴ Σκαφιδιᾶς ὑπῆρξε κατὰ τοὺς τελευταίους τέσσερις ($17^{ος}$-$20^{ός}$) αἰῶνες ἕνα πραγματικὸ ἐργαστήρι τῆς ψαλτικῆς τέχνης καὶ μουσικῆς. Σὲ αὐτὴν συναντᾶμε ἔντυπα μουσικὰ βιβλία τοῦ $19^{ου}$ καὶ $20^{οῦ}$ αἰῶνος, ἐκ τῶν ὅποιων ἀξιομνημόνευτοι ἐδῶ εἶναι οἱ δύο τόμοι τῆς Ἀνθολογίας τοῦ Γεωργίου τοῦ Λεσβίου[15], ὁ ὁποῖος προσπάθησε λίγο πρὶν τὰ μέσα τοῦ $19^{ου}$ αἰῶνος νὰ εἰσαγάγει ἕνα νέο σύστημα μουσικῆς παρασημαντικῆς στὴν ἐκκλησιαστική μας μουσικὴ παράδοση, τὸ ὁποῖο ὅμως καταδικάστηκε ἐπισήμως ἀπὸ τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο τὸ 1846, μὲ Πατριαρχικὴ Ἐγκύκλιο τοῦ Ἀνθίμου τοῦ ΣΤ΄[16].

Ἂς ἔλθουμε ὅμως στὴν παρουσίαση κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ τῶν μουσικῶν κωδίκων τῆς Μονῆς:

1. **Ἀνθολογία**[17] (ἀρ. χφ. 15), σὲ καλή κατάσταση, διαστάσεων 17×10 (Εἰκ. 2) ἡ ὁποία περιέχει Πολυχρονισμὸ στὸν Βασιλέα Ὄθωνα Α΄, Πασαπνοάρια, Δοξολογίες, Ἑωθινά, Ἀνοιξαντάρια κ.ἄ. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 99 φύλλα, εἶναι γραμμένη μὲ μαύρη μελάνη, ἀπὸ μέτριο καλλιτέχνη καὶ χρονολογικὰ ἀνήκει στὸ $2^{ο}$ μισὸ τοῦ $19^{ου}$ αἰῶνος. Δὲν παρουσιάζει κάποιο εἰδικὸ ἐνδιαφέρον ἀπὸ μουσικῆς ἢ καλλιτεχνικῆς ἀπόψεως καὶ εἶναι γραμμένος στὴ Νέα Μέθοδο τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς.

2. **Ἀνθολογία** (ἀρ. χφ. 24), σὲ μέτρια κατάσταση, διαστάσεων 18,5×13 (Εἰκ. 3) ἡ ὁποία περιέχει ὕμνους τοῦ Ἀκαθίστου, τῆς Μ. Ἑβδομάδος, Χερουβικά, ὕμνους τῆς Θ. Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου καὶ τῶν Προηγιασμένων κ.ἄ.

---

13. Κ. Κυριακόπουλος, *ὅ.π.*, 132-139. Ἀθ. Φωτόπουλος, «Χειρόγραφα Μοναστηριῶν τῆς Ἠλείας», *Μνήμων* 3 (1973), 114-115.

14. Κωνσταντῖνος Κυριακόπουλος, *Μονὴ Σκαφιδιᾶς, Σύντομος ὁδηγός*, Ἀθήνα 1982, 53.

15. Γεωργίου τοῦ Λεσβίου, *Μελίφωνος Τερψινόη*, Ἀνθολογία ἡ ὁποία ἐκδόθηκε μὲ ἐπιμέλεια καὶ δαπάνη τοῦ *«Σεβασμιωτάτου Προέδρου τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἑλλάδος, ἁγίου Εὐβοίας κ.κ. Νεοφύτου»*, ἔκδ. Θ. Β. Χ. Παναγιώτου, Ἀθήνα, τ. Α΄ 1847 καὶ τ. Β΄ 1848.

16. Οἰκουμενικὸν Πατριαρχεῖον, *Κατάλογος Πατριαρχῶν, ὁ Κωνσταντινουπόλεως Ἄνθιμος ὁ ΣΤ΄*, (ἀνακτήθηκε στὶς 21-7-2013 ἀπὸ http://www.ec-patr.org/list/index.php?lang=grκαι id=301).

17. Ὁ Κωνσταντῖνος Κυριακόπουλος στὸ βιβλίο του (*Ἡ Μονὴ Σκαφιδιᾶς Ἠλείας*, *ὅ.π.*, 139), λανθασμένα θεώρησε ὅτι ὁ χειρόγραφος αὐτὸς μουσικὸς κώδικας εἶναι Ἀναστασιματάριο, προφανῶς παρασυρθεις ἀπὸ τὸν ἐξώφυλλο τίτλο «ΑΝΑΣΥΜΑΤΑΡΙΟΝ» (sic).

Ἔχει 44 φύλλα ἀπὸ ὑπόλευκο χαρτὶ καὶ εἶναι μέτριας καλλιτεχνικῆς καὶ μουσικῆς ἀξίας. Εἶναι γραμμένη καὶ αὐτὴ τὸ 2ο μισὸ τοῦ 19ου αἰῶνος, μὲ μαύρη μελάνη, στὴ Νέα Μέθοδο τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς καὶ στὴν ἀρχή της ὑπάρχει σημείωμα τοῦ μοναχοῦ Κυπριανοῦ Εὐσταθοπούλου.

3. **Στιχηράριο Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν** (ἀρ. χφ. 12), σὲ ἀρίστη κατάσταση, τό ὁποῖο ἔχει διαστάσεις 24×17,5 καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ 415 φύλλα, ἐνῶ πρὶν ἀπὸ τὸ ὀπισθόφυλλο μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς ἕνα ἀπολελυμένο φύλλο. Ἔχει στάχωση δερμάτινη καὶ μάλιστα πολυτελῆ, χρώματος καφέ, χωρὶς εἰκονογραφικὸ διάκοσμο (Εἰκ. 4). Στὸν κώδικα αὐτὸν ὑπάρχει μόνο ἡ ἐπάνω πόρπη ἀπὸ τοὺς δυὸ θηλυκωτῆρες του. Τὸ χαρτὶ τῶν φύλλων του εἶναι λευκό, στιλπνὸ καὶ λεπτό, μὲ κείμενο μονόστηλο. Ἡ γραφή του εἶναι στρογγυλή, γραμμένη μὲ μελάνι μαῦρο καὶ κόκκινο καὶ μάλιστα ἀπὸ καλλιτεχνικὸ χέρι. Χρονολογία ἀντιγραφῆς τοῦ χειρογράφου αὐτοῦ μᾶς παραδίδει ὁ γραφέας στὸ τελευταῖο φύλλο, 415r, μὲ τὴν ἑξῆς ἐπιγραφή: «*ἐτελειώθη τὸ παρὸν εἰς τοὺς – 1807: Φεβρουαρίου – ς΄*» (Εἰκ. 5). Τὸ ἐν λόγω Στιχηράριο τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν, περιέχει δοξαστικὰ καὶ στιχηρὰ τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, τοῦ Τριωδίου, τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδας καὶ τοῦ Πεντηκοσταρίου καὶ εἶναι γραμμένο ἀπὸ καλλιγράφο ἀντιγραφέα. Περιέχει καλαίσθητα πρωτογράμματα, ἐπίτιτλα καὶ τέλος ἀρχικὲς καὶ ἐσωτερικὲς διακοσμήσεις (Εἰκ. 6). Ἀνὰ σελίδα περιέχονται 17 στίχοι, ἐνῶ ἡ τελευταία του σελίδα (φ. 415v) εἶναι κενή. Τὸ ἐν λόγῳ Στιχηράριο καθὼς καὶ τὸ ἑπόμενο (ἀρ. χφ. 10) ποὺ θὰ ἐξετάσουμε εὐθὺς ἀμέσως εἶναι γραμμένα στὴν παρασημαντικὴ τοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου (†1777)[18].

4. **Στιχηράριο** (ἀρ. χφ. 10), σὲ ἀρίστη κατάσταση, τό ὁποῖο ἔχει διαστάσεις 27×19,5 καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ 162 φύλλα. Ἀπὸ τὴν ἀρχή του λείπουν 1-2 φύλλα καὶ ἀπὸ τὸ τέλος του 3-4, ὅπως μπορεῖ νὰ διαπιστώσει κανεὶς ἀπὸ τὰ ὑπολείμματά τους. Ἔχει στάχωση δερμάτινη καὶ μάλιστα πολυτελῆ, χρώματος καφέ, μὲ ἐξώφυλλο τὸ ὁποῖο κοσμεῖται ἀπὸ χρυσέκτυπη παράσταση ρομβοειδοῦς σχήματος μὲ καλαίσθητο σταυρὸ στὸ κέντρο του καὶ ὀπισθόφυλλο στὸ ὁποῖο συναντᾶμε χρυσέκτυπη παράσταση τῆς βρεφοκρατούσας (Εἰκ. 7). Στὸν κώδικα αὐτὸν ὑπάρχουν οἱ πόρτες τῶν θηλυκωτήρων του. Τὸ χαρτὶ τῶν φύλλων του εἶναι λευκό, στιλπνὸ καὶ λεπτό, μὲ κείμενο μονόστηλο. Ἡ γραφή του εἶναι στρογγυλή, γραμμένη μὲ μελάνη μαύρη καὶ κιννάβαρη. Ὑπάρχει τέλος σημείωση στὴν τελευταία σελίδα, 162v, στὴν ὁποία διαβάζουμε τὰ ἑξῆς: «*Τὸ παρὸν ἡπάρχη τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Κουτλουμουσίου, τὸ Κυπριανῶ τῷ Ἱεροδιακόνῳ Μνίσθητη Κύριε*» (Εἰκ. 8). Ὁ παρὼν κώδικας τοῦ Στιχηραρίου περιέχει Θεοτοκία κατ' ἦχον (φ. 1r), Στιχηράριο τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ (φ. 61r), Τριώδιο, Μεγάλη Ἑβδομάδα καὶ Πεντηκοστάριο (φ. 104r), καὶ τέλος πανηγυρικὰ καὶ ἐθνικὰ Κρατήματα (φ. 144r) κ.ἄ. Εἶναι γραμμένος ἀπὸ καλλιγράφο ἀντιγραφέα, ὅπως

18. Κωνσταντῖνος Ψάχος, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα 1978, 77-78.

μπορεῖ κανεὶς νὰ συμπεράνει ἀπὸ τὰ καλαίσθητα πρωτογράμματα, τὰ ἐπίτιτλα καὶ τέλος τὶς ἀρχικὲς καὶ ἐσωτερικές του διακοσμήσεις. Ἀνὰ σελίδα περιέχονται 18 στίχοι ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παροράματα καὶ συμπληρώματα ποὺ ὑπάρχουν στὰ περιθώρια τῶν φύλλων. Χρονολογία ἀντιγραφῆς τοῦ ἐν λόγω χειρογράφου δὲν ὑπάρχει γραμμένη μέσα στὶς σελίδες του καὶ αὐτὸ ἴσως ὀφείλεται στὴν ἔλλειψη κάποιων ἀπὸ τά πεσμένα φύλλα του. Ὁ κώδικας αὐτὸς τοῦ Στιχηραρίου τοποθετεῖται χρονικὰ στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνος καὶ σὲ αὐτὸ τὸ συμπέρασμα καταλήγουμε ἀπὸ δύο σημαντικὰ στοιχεῖα: α) εἶναι γραμμένος στὴν «ἀναλυτικὴ» γραφή, κατὰ τὴν ὁποία γίνεται μία πρώτη προσπάθεια καταγραφῆς καὶ τῶν συντόμων μελῶν καὶ ἡ ὁποία χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Πέτρο κ.ἄ. ἕως τοὺς τρεῖς διδασκάλους τῆς Νέας Μεθόδου τοῦ 1814[19] καὶ β) ὁ τελευταῖος χρονολογικὰ συνθέτης ποὺ συναντᾶμε σὲ αὐὸν, εἶναι ὁ Μελέτιος ὁ Σιναΐτης (φ. 162v) ὁ ὁποῖος ἔζησε τὸν 18ο αἰῶνα[20].

5. Παπαδική (ἀρ. χφ. 11), σὲ ἀρίστη κατάσταση, ἡ ὁποία ἔχει διαστάσεις 27,5×19,5 καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ 327 φύλλα. Ἔχει στάχωση δερμάτινη καὶ μάλιστα πολυτελῆ, χρώματος καφέ, μὲ ἐξώφυλλο τὸ ὁποῖο κοσμεῖται ἀπὸ χρυσέκτυπη παράσταση ρομβοειδοῦς σχήματος μὲ καλαίσθητη εἰκόνα τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου στὸ κέντρο καὶ τοὺς τέσσερις Εὐαγγελιστὲς στὶς γωνίες του, ἐνῶ στὸ ὀπισθόφυλλό του συναντᾶμε χρυσέκτυπη παράσταση δικεφάλων ἐστεμμένων ἀετῶν (Εἰκ. 9). Ἀπὸ τὸν κώδικα αὐτὸν ἔχουν καταστραφεῖ οἱ πόρτες τῶν θηλυκωτήρων του, ἐνῶ τὸ χαρτὶ τῶν φύλλων του εἶναι λευκό, στιλπνὸ καὶ λεπτό, μὲ κείμενο μονόστηλο. Ἡ γραφὴ του εἶναι στρογγυλή, γραμμένη μὲ μελάνι μαῦρο καὶ κιννάβαρη καὶ μάλιστα ἀπὸ χέρι καλὰ ἀσκημένου καλλιτέχνη[21]. Χρονολογία ἀντιγραφῆς τοῦ χειρογράφου καὶ ὄνομα ἀντιγραφέα δὲν ὑπάρχει, καὶ αὐτὸ ἴσως ὀφείλεται στὴν ἔλλειψη φύλλων μετὰ τὸ ἐξώφυλλο καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ ὀπισθόφυλλό του. Μοναδικὲς πληροφορίες γιὰ τὴν χρονολόγηση τοῦ χειρογράφου μποροῦμε νὰ ἀντλήσουμε ἀπὸ τοὺς ὑπάρχοντες Πολυχρονισμοὺς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου Διονυσίου τοῦ Δ′ (1671-1694)[22] στὸ φ. 186v, τοῦ Πατριάρχου Ἀλεξανδρείας Παϊσίου (1657-1678)[23] στὸ φ. 187v, τοῦ Πατριάρχου

19. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β′, ὅ.π., σ. ια′.

20. Ἐμμανουὴλ Γ. Ξυνάδας, «Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη στὴ Βέροια, Βεροιῶτες Μελουργοὶ τοῦ 18ου αἰώνα», *Μελετήματα Ἠμαθίας* 2 (2010), 132-135.

21. Κ. Κυριακόπουλος, *Ἡ Μονὴ Σκαφιδιᾶς Ἠλείας*, ὅ.π., 137.

22. Μανουὴλ Ἰ. Γεδεών, *Πατριαρχικοὶ Πίνακες*, Κωνσταντινούπολη 1890, 599 καὶ Οἰκουμενικὸν Πατριαρχεῖον, *Κατάλογος Πατριαρχῶν, ὁ Κωνσταντινουπόλεως Διονύσιος ὁ Δ′* (ἀνακτήθηκε στὶς 21-7-2013 ἀπὸ http://www.ec-patr.org/list/index.php?lang=gr)

23. Πατριαρχεῖον Ἀλεξανδρείας, *Προηγούμενοι Πατριάρχες, ὁ Ἀλεξανδρείας Παΐσιος* (ἀνακτήθηκε στὶς 21-7-2013 ἀπὸ http://www.patriarchateofalexandria.com/index.php?module=contentκαιcid=001003καιid=178καιpage=2)

Ἀντιοχείας Νεοφύτου (1673-1682)[24] στὸ φ. 188v, τοῦ Πατριάρχου Ἱεροσολύμων Δοσιθέου (1669-1707)[25] στὰ φφ. 189v καὶ 192r, καθὼς καὶ τοῦ ἐγκωμίου στὸ Βασιλέα Μοσχοβίκης καὶ Πάσης Ρωσίας Πέτρο (1682-1725)[26] στὸ φ. 190r. Ἂν ἀναλογιστεῖ τώρα κανεὶς ὅτι αὐτὰ τὰ μουσικὰ χειρόγραφα ὑπῆρξαν λειτουργικὰ ἐγχειρίδια, ποὺ γράφτηκαν γιὰ νὰ ψάλλονται στὶς ἱερὲς ἀκολουθίες, καὶ συγκρίνει τὶς κοινὲς ἡμερομηνίες τῶν Πολυχρονισμῶν μὲ τοὺς ἐπίσημους Πατριαρχικοὺς καταλόγους, θὰ καταλάβει ὅτι ὁ ἐν λόγῳ κώδικας γράφτηκε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1675-1685. Ἄρα ἡ Παπαδικὴ τῆς μονῆς Σκαφιδιᾶς εἶναι γραμμένη τὸν 17ο αἰώνα καὶ ὄχι τὸν 18ο ὅπως ἕως τὶς ἡμέρες μας λανθασμένα γνωρίζαμε[27]. Ἕνα ἄλλο στοιχεῖο τὸ ὁποῖο συνηγορεῖ σὲ αὐτὴν τὴν χρονολόγηση, εἶναι καὶ ἡ στενογραφικὴ μουσικὴ γραφή, στὴν ὁποία εἶναι γραμμένος ὁ κώδικας αὐτός, καὶ ἡ ὁποία χρησιμοποιήθηκε ἕως τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνος. Σὲ αὐτὴν τὴ στενογραφικὴ μουσικὴ γραφὴ δὲν ὑπῆρχε ἡ δυνατότητα καταγραφῆς συντόμων μουσικῶν μελῶν, κάτι ὅμως ποὺ θὰ ἀποπειραθεῖ μὲ ἐπιτυχία λίγο ἀργότερα, μὲ τὴν ἀναλυτικότερη γραφή του ὁ Πέτρος ὁ Πελοποννήσιος (†1777)[28]. Ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο τῆς Παπαδικῆς, στὴν ἀρχή του συναντᾶμε σύντομη Προπαιδεία, δηλαδὴ μία σύντομη θεωρία τῆς ψαλτικῆς τέχνης μὲ τὴν ἑξῆς σημείωση στὸ φ. 1r: «*Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης...*» (Εἰκ. 10). Συνεχίζει μὲ μαθήματα τοῦ Μεγάλου Ἑσπερινοῦ (φ. 16r), μὲ Καλοφωνικοὺς στίχους (φ. 37r), μὲ ἀκολουθία τοῦ Ὄρθρου (φ. 65v), μὲ Ἀναγραμματισμοὺς (φ. 89r), μὲ ἀντίφωνα τῶν ἑορτῶν τῆς Θεοτόκου (φ. 110r) καὶ τέλος μὲ μαθήματα τῆς Θείας Λειτουργίας (φ. 194v). Σὲ αὐτὸν τὸν μουσικὸ κώδικα τοῦ 17ου αἰῶνος ὁ ἀναγνώστης συναντᾶ συχνὰ τυπικὲς καὶ τελετουργικὲς ἐπισημάνσεις καὶ παραινέσεις πρὸς τοὺς ἀναγνῶστες ἱεροψάλτες, ἀναφορικὰ μὲ τὴν ὀρθὴ ἐπιτέλεση τῶν ἱερῶν ἀκολουθιῶν (βλ. φφ. 22v, 23v κ.ἄ.). Ὁ ἀβιβλιογράφητος στοὺς μουσικοὺς καταλόγους μουσικὸς αὐτὸς κώδικας εἶναι γραμμένος ἀπὸ καλλιγράφο ἀντιγραφέα, ὅπως μπορεῖ κανεὶς νὰ συμπεράνει ἀπὸ τὰ καλαίσθητα πρωτογράμματα, τὰ ἐπίτιτλα καὶ τὶς ἀρχικὲς καὶ ἐσωτερικές του

24. Νεόφυτος Ἀντιοχείας 1673-1682 (ἀνακτήθηκε στὶς 21-7-2013 ἀπὸ http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B5%CF%8C%CF%86%CF%85%CF%84%CE%BF%CF%82_%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BF%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%B1%CF%82)

25. Πατριαρχεῖον Ἱεροσολύμων, *Ἐπίσκοποι Ἱεροσολύμων, ὁ Ἱεροσολύμων Δοσίθεος ὁ Β΄* (ἀνακτήθηκε στὶς 21-7-2013 ἀπὸ http://www.jerusalem-patriarchate.info/gr/patriarx_iero.htm)

26. Πέτρος ὁ Α΄ τῆς Ρωσίας (Ὁ Μέγας) [ἀνακτήθηκε στὶς 21-7-2013 ἀπὸ http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%AD%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%91%CE%84_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A1%CF%89%CF%83%CE%AF%CE%B1%CF%82_%28%CE%BF_%CE%9C%CE%AD%CE%B3%CE%B1%CF%82%29].

27. Ὁ Κων/νος Κυριακόπουλος στὸ βιβλίο του (*Ἡ Μονὴ Σκαφιδιᾶς Ἠλείας*, *ὅ.π.*, 132-133) λανθασμένα θεώρησε ὅτι ὁ χειρόγραφος αὐτὸς μουσικὸς κώδικας ἀνήκει στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνος.

28. Κ. Ψάχου, *ὅ.π.*, 77-78.

διακοσμήσεις (Εἰκ. 11). Ἀνὰ σελίδα περιέχονται 18 στίχοι, ἐκτὸς τῶν παροραμάτων ποὺ συναντᾶ κανεὶς στὰ περιθώρια, ὅπως π.χ. στὰ φφ. 12v, 139v, 195v. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἐν λόγῳ κώδικα παρατηροῦμε μιὰ πιὸ χαλαρὴ μουσικὰ γραφή, ὄχι δηλαδὴ καὶ τόσο καλαίσθητη ὅσο ἀρχικά, καὶ παροράματα τὰ ὁποῖα προοδευτικὰ πληθαίνουν.

Τὸ ἐρώτημα ὅμως ποὺ παραμένει ἀκόμη ἀναπάντητο σχετικὰ μὲ τοὺς τρεῖς αὐτοὺς χειρόγραφους καὶ καλαίσθητους μουσικοὺς κώδικες τῆς παλαιᾶς μουσικῆς γραφῆς τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σκαφιδιᾶς εἶναι τὸ ὄνομα τοῦ ἀντιγραφέα τους. Γι' αὐτὸ κι ἐμεῖς ἀνατρέξαμε στὰ ἱστορικὰ ἀρχεῖα τῆς Μονῆς καὶ ἐκεῖ βρήκαμε ὅτι κατὰ τὴν Β' Τουρκοκρατία καὶ μάλιστα κατὰ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνος, ἡ Ἱερὰ Μονὴ Σκαφιδιᾶς ἀνθεῖ οἰκονομικά, ἱδρύει σχολεῖο καὶ ἐμπλουτίζει μὲ πλῆθος νέων βιβλίων τὴ βιβλιοθήκη της[29]. Αὐτὴν τὴν περίοδο στὴ Μονὴ ὑπάρχουν δυὸ σκαφιδιῶτες μοναχοί, ἀντιγραφεῖς χειρογράφων, ὁ Παΐσιος καὶ ὁ Ἰάκωβος[30]. Ὁ Παΐσιος πρέπει να ὑπῆρξε ὁ ἀντιγραφέας τῶν λειτουργικῶν καὶ θεολογικῶν χειρογράφων τῆς Μονῆς, ἐνῶ ὁ Ἰάκωβος ὑπῆρξε ὁ ἀντιγραφέας τῶν μουσικῶν. Ὁ ἱερομόναχος Ἰάκωβος ὁ Πελοποννήσιος, ὁ ἐπωνυμούμενος καὶ Σκαφιδιώτης[31], πιθανότατα χειροτονήθηκε ἀπὸ τὸν Ἐπίσκοπο Ὠλένης Ζαχαρία στὶς 15-4-1774, σύμφωνα μὲ χειρόγραφο σημείωμα τῆς Μονῆς[32]. Καταλογραφημένα καὶ ἐνυπόγραφα χειρόγραφα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Σκαφιδιώτου (Εἰκ. 12) συναντᾶμε δύο στὴν Μονὴ Ξηροποτάμου (ἀρ. χφ. 378[33] καὶ ἀρ. χφ. 369[34]), ἄλλους δύο στὴ Μονὴ Παντελεήμονος (ἀρ. χφ. 1006[35] καὶ ἀρ. χφ. 991[36]) στὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἕνα στὴν Πατριαρχικὴ βιβλιοθήκη (ἀρ. χφ. 489[37]) στὰ Ἱεροσόλυμα.

Ἄρα ὅσον ἀφορᾶ στοὺς δύο μουσικοὺς κώδικες τοῦ τέλους τοῦ 18ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνος τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σκαφιδιᾶς δὲν θὰ ἦταν παράτολμο νὰ συμπεράνει κανεὶς ὅτι ἔχουν ἀντιγραφεῖ ἀπὸ τὸν ἀδελφὸ τῆς Μονῆς ἱερομόναχο Ἰάκωβο τὸν Σκαφιδιώτη, πρὸς λειτουργικὴ χρήση καὶ θεραπεία τῶν ἀναγκῶν τῆς μονῆς. Ὁ ἀντιγραφέας ὅμως τῆς Παπαδικῆς τοῦ 17ου αἰῶνος τῆς Μονῆς παραμένει ἄγνωστος.

---

29. Κ. Κυριακόπουλος, *Ἡ Μονὴ Σκαφιδιᾶς Ἠλείας*, *ὅ.π.*, 95.

30. *Ὅ.π.*, 95.

31. Μανώλης Χατζηγιακουμῆς, *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 1453-1820,* Ἀθήνα 1980, 52.

32. Κ. Κυριακόπουλος, *ὅ.π.*

33. Μ. Χατζηγιακουμῆς, *ὅ.π.*, 210. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Α', *ὅ.π.*, 270-271.

34. Μ. Χατζηγιακουμῆς, *ὅ.π.*, 214. Γρ. Θ. Στάθης, *ὅ.π.*, 249-253.

35. Μ. Χατζηγιακουμῆς, *ὅ.π.*, 213. Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς - Ἅγιον Ὄρος*, τ. Β', *ὅ.π.*, 411.

36. Γρ. Θ. Στάθης, *ὅ.π.*, 367-368.

37. Μ. Χατζηγιακουμῆς, *ὅ.π.*, 211. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη,* τ. Α' (1891), 453.



Εἰκ. 1. Ὁ πύργος τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σκαφιδιᾶς Ἠλείας



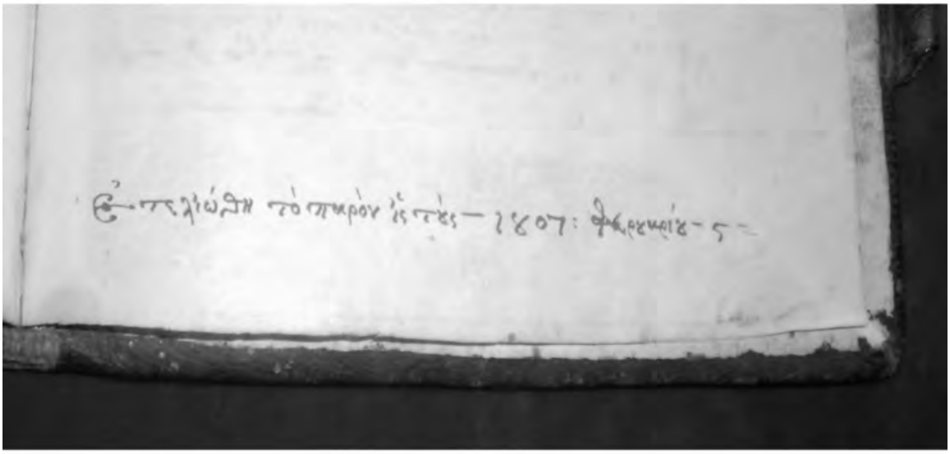
Εἰκ. 2. Ἀνθολογία (ἀρ. χφ. 15)



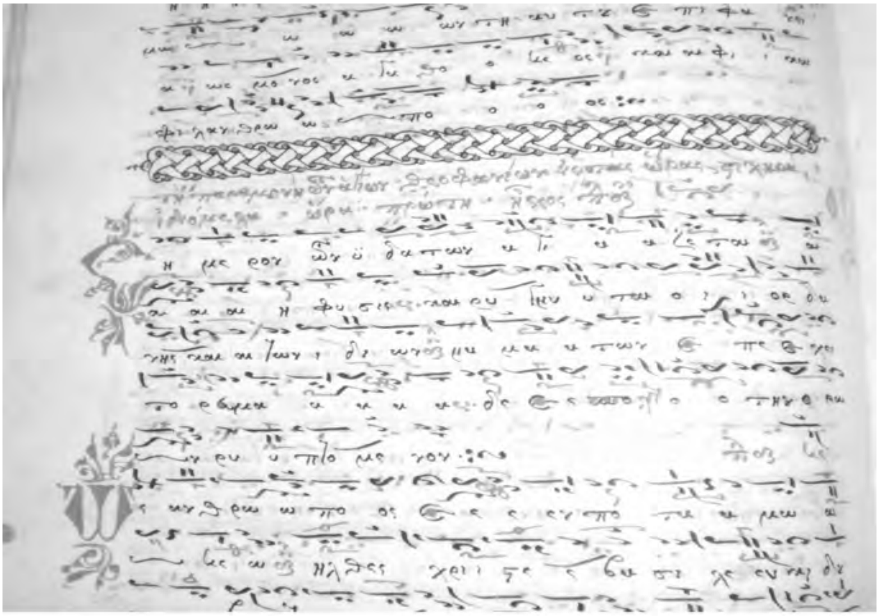
Εἰκ. 3. Ἀνθολογία (ἀρ. χφ. 24).



Εἰκ. 4. Στιχηράριο Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν τοῦ 1807 (ἀρ. χφ. 12).



Εἰκ. 5. *«ἐτελειώθη τὸ παρὸν εἰς τοὺς – 1807: Φεβρουαρίου – ς'».*



Εἰκ. 6. Τὸ Στιχηράριο τοῦ Γερμανοῦ Νέων Πατρῶν μὲ τὰ καλαίσθητα πρωτογράμματα, ἐπίτιτλα καὶ τὶς ἐσωτερικὲς διακοσμήσεις.



Εἰκ. 7. Στιχηράριο τέλη τοῦ 18^{ου} αἰώνος (ἀρ. χφ. 10).



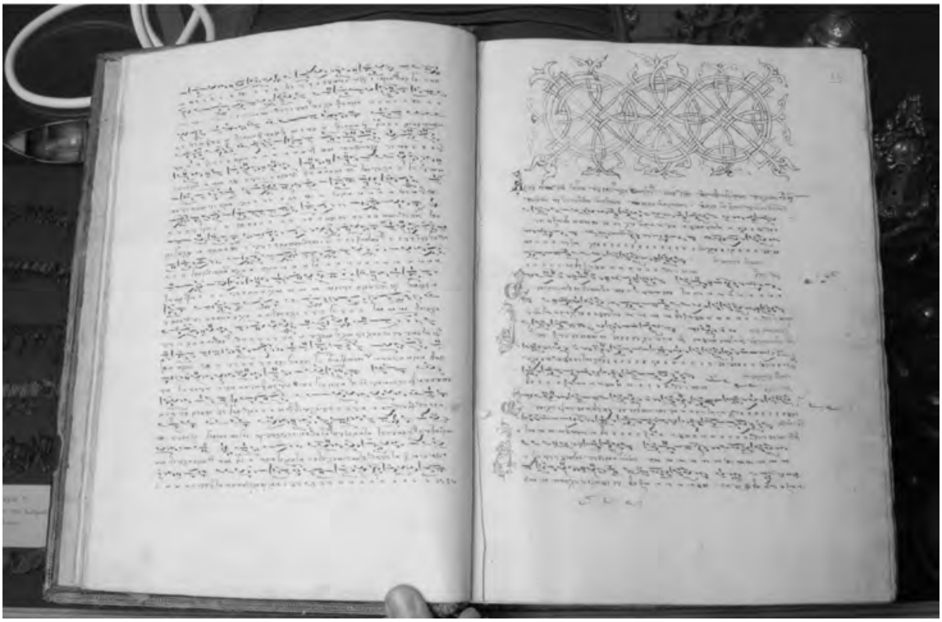
Εἰκ. 8. *«Τὸ παρὸν ἡπάρχη τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Κουτλουμουσίου, τὸ Κυπριανῶ τῷ Ἱεροδιακόνῳ Μνίσθητη Κύριε».*



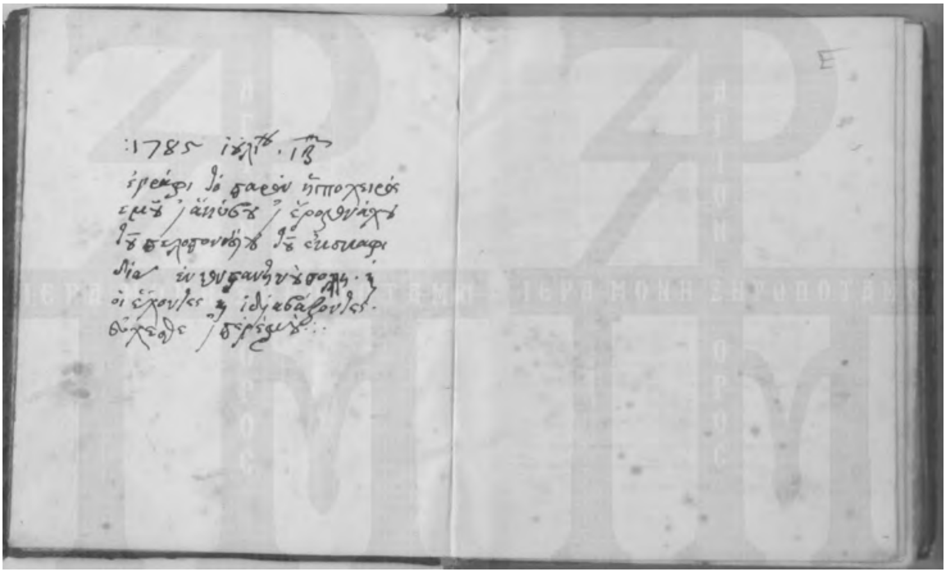
Εἰκ. 9. Παπαδικὴ τοῦ 17ου αἰῶνος (ἀρ. χφ. 11).



Εἰκ. 10. «*Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης …*»



Εἰκ. 11. Ἡ Παπαδικὴ τοῦ 17ου αἰῶνος μὲ τὰ καλαίσθητα πρωτογράμματα, τὰ ἐπίτιτλα καὶ τὶς ἀρχικὲς καὶ ἐσωτερικές του διακοσμήσεις



Εἰκ. 12. Χειρόγραφο σημείωμα τοῦ ἱερομονάχου Ἰακώβου Σκαφιδιώτου
ἀπό τόν Ξηροποτάμου ἀρ. χφ. 378

Σέβη Μαζέρα

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΨΑΛΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΙΘ′ αι. ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ ΨΑΛΤΙΚΗΣ

Η πρώτη δεκαπενταετία του ΙΘ′ αιώνα, για την Ιστορία της Ψαλτικής Τέχνης, οριοθετεί την κατάληξη της μακρόχρονης προσπάθειας –περίπου 40 διδασκάλων– για εξήγηση και απλούστευση του γραφικού συστήματος, με σκοπό τη διάσωση του ρεπερτορίου των μελουργημάτων της Βυζαντινής Μουσικής, από τον ΙΓ′ αιώνα περίπου μέχρι τότε, με τη μεταγραφή των μελών από την Παλαιά στη Νέα Μέθοδο[1]. Δύο προπάντων είναι τα καίρια επιτεύγματα του ΙΘ′ αιώνα, που καθόρισαν αποφασιστικά τη μετέπειτα πορεία της νεότερης Ψαλτικής Τέχνης, διευκολύνοντάς την να φτάσει έως τις μέρες μας και να διασωθεί ως ζωντανή παράδοση της εκκλησίας μας:

1. Η επινόηση και εφαρμογή του νέου συστήματος αναλυτικής σημειογραφίας, με την Μέθοδο των τριών Διδασκάλων το 1814 και
2. Η, ως άμεση συνέπεια του πρώτου, επινόηση της μουσικής τυπογραφίας με την συνακόλουθη έκδοση του πρώτου έντυπου μουσικού βιβλίου εκκλησιαστικής μουσικής το 1820, τέσσερις αιώνες σχεδόν μετά την εφεύρεση της τυπογραφίας.

Η πρώτη «επίσημη και αρχαιότερη γνωστή σχετική μαρτυρία» είναι η επιστολή που υπογράφει στις 16 Ιουλίου 1819, προς τον μητροπολίτη Ουγγροβλαχίας Διονύσιο, ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Γρηγόριος ο Ε′, όπου μεταξύ άλλων αναφέρει: *«οἱ τὴν παροῦσαν πατριαρχικὴν ἡμῶν ἐπιστολὴν συνεπιφερόμενοι, ἐλθόντες ἐνταῦθα πρό τινων ἡμερῶν, καὶ δηλώσαντες τὴν σύστασιν τῆς αὐτόθι μουσικῆς τυπογραφίας, ἐζήτησαν τῶν μουσικῶν βιβλίων τὸ σύστημα*

---

1 Η προσπάθεια αυτή ξεκίνησε με τον «Μπαλάσιο ιερέα και νομοφύλακα περίπου το 1670 [...] διαμορφώθηκε και επιβλήθηκε γενικότερα με τον Πέτρο Πελοποννήσιο, και κατέληξε κυρίως δια μέσου των αναλύσεων του Πέτρου Βυζαντίου και Γεωργίου του Κρητός στην οριστική επινόηση ενός καινούργιου γραφικού συστήματος, απλού, ευμέθοδου και κυρίως στηριγμένου στην παράδοση» (Μ. Χατζηγιακουμής, *Η εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση*, Αθήνα 1999, 97).

ἐκτυπώσεως χάριν... [‚αωιθ΄ ἰουλίου ις΄]»[2]. Έτσι σηματοδοτείται η έναρξη μιας νέας εποχής στα Ψαλτικά Πράγματα: Η μουσική τυπογραφία γίνεται πραγματικότητα και η Ψαλτική Τέχνη παύει να είναι προνόμιο των λίγων. Οι κοινωνοί της πολλαπλασιάζονται, αφού τα έντυπα μουσικά βιβλία, σε αντίθεση με τους χειρόγραφους μουσικούς κώδικες, αναπαράγονται ταχύτερα και διαδίδονται στα γεωγραφικά όρια της Ορθοδοξίας.

Οι διαμορφωμένοι και παραδεδομένοι χειρόγραφοι μουσικοί κώδικες κατηγοριοποιούνται: κάποιοι επιβιώνουν αυτούσιοι, ενώ άλλοι αναμορφώνονται ή και καταργούνται, σύμφωνα με τις ανάγκες της σύγχρονης ψαλτικής του ΙΘ΄ αιώνα. Από αυτούς κάποιοι περνούν στην έντυπη παραγωγή, ενώ κάποιοι άλλοι παραμένουν στη χειρόγραφη μορφή τους. Η πανοραμική θεώρηση των πρώτων μουσικών εκδόσεων οδηγεί σε ταξινόμησή τους με βάση κάποια κοινά χαρακτηριστικά όσον αφορά στο περιεχόμενό τους και επιτρέπει να διατυπωθούν συμπεράσματα σχετικά με την εικόνα της Ψαλτικής Τέχνης κατά τον ΙΘ΄ αιώνα:

Α. Η Εγκύκλιος σειρά των βασικών βιβλίων της Ψαλτικής Τέχνης.

Β. Μουσικές συλλογές, στις οποίες εκδίδεται το μελοποιητικό έργο των σπουδαιότερων βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών που αφορά στην τάξη των Ακολουθιών του Εσπερινού, Όρθρου, Θείας Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστής, Αναστάσεως, καλοφωνικούς ειρμούς, καθώς και εκλογή των εμμελεστάτων και ευφραδεστάτων μουσικών μαθημάτων των ενδοξοτέρων δασκάλων παλαιών τε και νέων αλλά και διάφορα αριστοτεχνικά μελοποιήματα.

Γ. Εκδόσεις εκκλησιαστικής μουσικής με κάποια άλλη μουσική σημειογραφία (ευρωπαϊκή, αλφαβητική).

Δ. Βιβλία Θεωρητικά – Ιστορικά.

Αφήνουμε εκτός τα βιβλία εκείνα που περιέχουν άσματα εξωτερικής μουσικής[3] και δημοτικά τραγούδια, καθώς δεν εμπίπτουν στο θεματικό αντικείμενο της παρούσας εισήγησης.

Α. Εγκύκλιος σειρά των βασικών βιβλίων της Ψαλτικής Τέχνης

«Ἓν ἀκόμη ἔμενε, τὸ ἀναγκαιότατον εἰς συναπάρτισιν τῆς ἐντελοῦς εὐκολίας τῆς τέχνης ταύτης, ὁ διὰ τύπου δηλονότι πολλαπλασιασμὸς τῶν Μουσικῶν

---

2. Γρ. Θ. Στάθης, «Η μουσική τυπογραφία της Ψαλτικής Τέχνης», στο Αχ. Χαλδαιάκης (επιμ.) *«...τιμή προς τον διδάσκαλον...». Ἔκφραση ἀγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθη. Ἀφιέρωμα στὰ ἑξηντάχρονα τῆς ἡλικίας καὶ στὰ τριαντάχρονα τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς του*, Αθήνα 2001, 211-217.

3. Π.χ. *Εὐτέρπη* (1830) η οποία περιέχει *«συλλογὴν ἐκ τῶν νεωτέρων καὶ ἡδυτέρων ἐξωτερικῶν μελῶν, μὲ προσθήκην ἐν τῷ τέλει καί τινων ρωμαϊκῶν τραγωδιῶν εἰς μέλος ὀθωμανικὸν καὶ εὐρωπαϊκόν»*.

Βιβλίων, καὶ ἡ ἐκ τούτου κοινωτέρα ὠφέλεια εἰς τὸ γένος. Διότι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ὁμογενεῖς μας, ἐπιθυμοῦντες μὲν νὰ γείνωσιν ἐγκρατεῖς τῶν Μουσικῶν μαθημάτων, μὴ δυνάμενοι δὲ νὰ ἐξακολουθήσωσιν ἕως τέλος τὴν ἀντιγραφὴν διὰ τοῦ ἔργου τὸ πολυδάπανον καὶ πολύπονον, μένουσιν ἡμιμαθεῖς καὶ ἀτελεῖς εἰς τὰς τῆς Μουσικῆς γνώσεις, στερούμενοι ὅ,τι ἠδύναντο νὰ μάθωσιν εὔκολα, ἐὰν εἶχαν τυπωμένα τῆς Μουσικῆς τὰ βιβλία». Αυτά υπογράφει τον Μάιο του 1820 στον πρόλογο του πρώτου έντυπου βιβλίου της ψαλτικής ο εκδότης, διδάσκαλος του ηγεμονικού σχολείου Βουκουρεστίου και μαθητής των τριών διδασκάλων, Πέτρος Εφέσιος. Στο νεοσύστατο τυπογραφείο στο Βουκουρέστι το 1820 είδε το φως το *Νέον Ἀναστασιματάριον, μεταφρασθὲν κατὰ τὴν νεοφανῆ μέθοδον τῆς μουσικῆς ὑπὸ τῶν ἐν Κωνσταντινουπόλει μουσικολογιωτάτων Διδασκάλων καὶ ἐφευρετῶν τοῦ νέου μουσικοῦ Συστήματος,* [το] *νῦν πρῶτον ε|ις τὸ φῶς ἀχθὲν διὰ τυπογραφικῶν χαρακτήρων τῆς Μουσικῆς*[4]. Τυπώθηκε σε 435 αντίτυπα. Την ίδια χρονιά ο Πέτρος Εφέσιος τύπωσε σε 152 αντίτυπα το σύντομο *Δοξαστάριο του Πέτρου λαμπαδαρίου Πελοποννησίου* που περιείχε τα δοξαστικά του ενιαυτού και τα δοξαστικά ιδιόμελα του Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου σε σύντομο στιχηραρικό μέλος. Το *Δοξαστάριο* κατά τη διάρκεια του ΙΘ΄ αιώνα ξανατυπώθηκε ακόμη 5 φορές[5]. Το 1825 ο Διευθυντής του Πατριαρχικού τυπογραφείου στην Κωνσταντινούπολη και ένας εκ των τριών εφευρετών της Νέας μεθόδου αναλυτικής σημειογραφίας, ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ της Μ.Χ.Ε., εκδίδει το *Είρμολόγιο τῶν καταβασιῶν τοῦ Πέτρου λαμπαδαρίου* (1825) που ως δεύτερο μέρος του έχει το *Σύντομον Εἱρμολόγιον τοῦ Πέτρου Βυζαντίου* (1825), το οποίο στάθηκε ως μοντέλο για τις μετέπειτα εκδόσεις των αντίστοιχων Ειρμολογίων (παρά τις μικροδιαφοροποιήσεις κυρίως από τον Ιωάννη λαμπαδάριο). Το *Καλοφωνικὸν Εἱρμολόγιον* του Γρηγορίου εκδόθηκε επίσης από τον Θεόδωρο Φωκαέα το 1836 (το αυτόγραφο του οποίου βρίσκεται στην Συλλογή του Κ. Ψάχου). Έκτοτε αποτελεί την πιο σπουδαία συλλογή του είδους που εκδόθηκε μέχρι σήμερα[6]. Στα 1836 τυπώνεται το *Ἀργὸν Δοξαστάριον* του

4. Περιέχει το σύντομο στιχηραρικό και σύντομο ειρμολογικό *Αναστασιματάριο*, το κατά την παράδοση Πέτρου του Πελοποννησίου. Το *Αναστασιματάριο* αυτό, που ξανατυπώθηκε το 1869 και το 1889 με κάποιες μικροδιαφορές, περιέχει μέλη του Πέτρου Πελοποννησίου (στιχηρά του εσπερινού, μερικά στιχηρά των αίνων και τα εωθινά), του Πέτρου Βυζαντίου (κεκραγάρια, στίχοι και μερικά απόστιχα) και των εξηγητών Γρηγορίου και Χουρμουζίου (καθίσματα, αντίφωνα, απολυτίκια, μακαρισμοί).

5. Τα έτη 1821 (Παρίσι ή Κωνσταντινούπολη;), 1835, 1849 (σε εξήγηση Γρηγορίου), 1882 (σε εξήγηση του Π. Κηλτζανίδη, ο οποίος πρόσθεσε τα ιδιόμελα των περιεχομένων εορτών) και 1899 (σε εξήγηση Γ. Βιολάκη).

6. Γ. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, περίοδος Α΄ (1820-1899)*, Θεσσαλονίκη 1998, 35.

Ιακώβου[7], που καταγράφει την παλαιά ψαλτική παράδοση. Σύμφωνα με τον εκδότη του βιβλίου, Θεόδωρο Φωκαέα: *«πρῶτον ὅτι οἱ ἐν αὐτῇ (τῇ βίβλῳ) καταγινόμενοι θέλουν εὕρῃ τὰ ἔνθεα τῆς ἐκκλησίας μέλη, τὰ ὁποῖς α͵εἰς αὐτοὺς ὡς σκιαὶ μέχρι νῦν ἐφαίνοντο, καὶ ἐκ τούτων θέλουν εὕρῃ μεγίστην πρὸς εὐκολίαν των δύναμιν. Δεύτερον μέλη τὸ τῆς ἐντέχνου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἄκρον ἄωτόν ἐστι καὶ λέγεται»*[8]. Με τις εκδόσεις της δεκαετίας του 1830 συμπληρώνεται η εγκύκλιος σειρά των βιβλίων της βυζαντινής μουσικής με το νέο σύστημα. Από εκεί και μετά και έως το τέλος του ΙΘ′ αιώνα, σχεδόν όλα τα βιβλία που εκδίδονται ή είναι επανεκδόσεις των πρώτων, ή περιέχουν νέες συνθέσεις σύγχρονων μελοποιών ή περιέχουν διασκευές που τα διαφοροποιούν σχετικά με τα πρωτότυπα[9]. Προς το γ′ μισό του ΙΘ′ αιώνα εμφανίζονται βιβλία με πρωτότυπους τίτλους και διαμορφωμένο περιεχόμενο με τέτοιο τρόπο, που ελάχιστα και έως και καθόλου θυμίζουν τις αρχικές εκδόσεις: *Ἀπάνθισμα, Δοκίμιο, Ἐγχειρίδιο, Ἐγκόλπιο, Μουσικὴ Μέλισσα, Μουσικὴ Κυψέλη, Μουσικὸ Ἐκλόγιο, Ὑμνολόγιο κ.ά.»*[10]. Τα πρώτα βιβλία, όπως το *Ἀναστασιματάριο*, ή το *Δοξαστάριο* και το *Εἱρμολόγιο*, λόγω της καθημερινότητας στην χρήση τους επανεκδόθηκαν πολλές φορές ακόμη και μέσα στον ΙΘ′ αιώνα[11].

Β. Μουσικές συλλογές

Πρόκειται για Συλλογές, στις οποίες εκδίδεται το μελοποιητικό έργο των σπουδαιότερων Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μελουργών που αφορά την τάξη των Ακολουθιών του Εσπερινού, Όρθρου, Θείας Λειτουργίας, αλλά και διάφορα αριστοτεχνικά μελοποιήματα. Το *Ταμεῖον Ἀνθολογίας* του Χουρμουζίου είναι το πρώτο μουσικό βιβλίο της εκδοτικής σειράς της Κωνσταντινούπο-

---

7. Διεκρίνετο εκτός από τη μουσικότητά του και για την μόρφωση του. Για τον λόγο αυτό του ανατέθηκε η κάθαρση των τυπογραφικών και συντακτικών σφαλμάτων των λειτουργικών βιβλίων. Βλ. Γ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ᾽ ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Αθήνα 1890, 315.

8. *Δοξαστάριον*, τ. Α′, Κωνσταντινούπολις 1836, στον πρόλογο.

9. Εξαιρούνται οι εξής εκδόσεις: 1846 – *Ανθολογία*, Κούρτοβιτς και Κωνσταντίνου, με ερυθρά στοιχεία («η κοκκινογοργούσα»). 1850/51 – τετράτομη *Πανδέκτη*, Στεφάνου και Ιωάννου. 1857 – *Μουσική Κυψέλη*, Στεφάνου και Ιωάννου. 1859 – *Δοξαστάριον τῶν Ἀποστίχων*, Χουρμουζίου. 1868 – *Αργό Αναστασιματάριον*, Μουσικής Βιβλιοθήκης.

10. Το νέο βιβλίο που εκδόθηκε επίσης από τον Θ. Φωκαέα, το 1831, είναι η *Συλλογή ιδιόμελων και απολυτικίων του Μανουήλ Πρωτοψάλτου* (1831). Το βιβλίο αυτό –στην προμετωπίδα του σημειώνεται: *«ὡς ψαλλονται ἐν τῇ τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃ Ἐκκλησίᾳ»*– αποτέλεσε τη βάση σε ό,τι αφορά στα ιδιόμελα που περιέχονται στις μεταγενέστερες εκδόσεις *Μουσική Μέλισσα* και *Μουσική Κυψέλη* βλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, *ό.π.*, 35.

11. Για τις επανεκδόσεις των βιβλίων αυτών βλ. Γ. Χατζηθεοδώρου, *ό.π.*, στα σχετικά λήμματα.

λης, η οποία για ολόκληρο τον ΙΘ΄ αιώνα θα μονοπωλήσει την εκδοτική δραστηριότητα στο χώρο του βιβλίου της εκκλησιαστικής μουσικής. Τυπώθηκε το 1824: πρόκειται για το πρώτο, από πλευράς όγκου και ύλης, μνημειώδες τυπωμένο βιβλίο εκκλησιαστικής μουσικής. Μία δίτομη συλλογή από τα εκλεκτότερα μελοποιήματα της μακραίωνης βυζαντινής και μεταβυζαντινής παραγωγής. Ο Χουρμούζιος στην εισαγωγή του έργου γράφει: *«συνελεξάμην ὅσα πρὸς τὴν ἐνιαύσιον ἱκανοῦσιν ἀκολουθίαν καὶ ἐκλεξάμενος τὰ ἀνθηρότερα τούτων καὶ γλαφυρότερα»*[12]. Περιέχει *«ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἀκολουθίαν τοῦ Ἑσπερινοῦ, τοῦ Ὄρθρου, λειτουργίας, μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καὶ τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως μετά τινων καλοφωνικῶν είρμῶν ἐν τῷ τέλει. Κατ' ἐκλογὴν τῶν ἐμμελεστάτων καὶ εὐφραδεστάτων μουσικῶν μαθημάτων τῶν ἐνδοξοτέρων διδασκάλων παλαιῶν τε καὶ νέων, ἐξηγηθεῖσαν εἰς τὴν νέαν τῆς Μουσικῆς μέθοδον, καὶ μετὰ πάσης ἐπιμελείας διορθωθεῖσαν ἤδη ἐσχάτως παρὰ τοῦ ἐφευρετοῦ τῆς ῥηθείσης μεθόδου διδασκάλου Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος τῆ τοῦ Χριστοῦ μεγάλης Ἐκκλησίας»*. Το βιβλίο αυτό που επανεκδόθηκε το 1834 και το 1837 (τα οποία αποδίδονται από τον Φωκαέα όχι στον Χουρμούζιο αλλά στον Γρηγόριο), αποτέλεσε τη βάση για όλες τις μετέπειτα εκδόσεις των Ανθολογιών[13]. Με το περιεχόμενο αυτών των εκδόσεων αυξήθηκε δραστικά σε όγκο το εκδεδομένο ρεπερτόριο των βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών.

Γ. Εκδόσεις εκκλησιαστικής μουσικής με κάποια άλλη μουσική σημειογραφία

Παράλληλα με τις προσπάθειες για εξήγηση της υπάρχουσας σημειογραφίας, δημιουργήθηκαν τάσεις για παντελή εγκατάλειψη του συστήματος των σημαδιών με καταφυγή στο πεντάγραμμο ή άλλα συστήματα που οι δημιουργοί

12. *Ταμεῖον Ἀνθολογίας*, τ. Α΄, Κωνσταντινούπολις 1824, στον πρόλογο του Χουρμουζίου.

13. 1838 – *Ταμεῖον Ἀνθολογίας* Ἰωάννου λαμπαδαρίου και Στεφάνου («Ανθολογία της ψιλογραμμής», χωρίς Ανοιξαντάρια, και χωρίς μέλη του Χουρμουζίου). 1845 – *Ταμεῖον Ἀνθολογίας* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου ΧΜΕ και Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου, τ. Α΄. 1846 – *Ανθολογία* Παύλου Κούρτοβιτς και Γεωργίου Κωνσταντίνου, επιστασία Ιωάννου Λαμπαδαρίου ΧΜΕ («η κοκκινογοργούσα»). 1846 – *Ταμεῖον Ἀνθολογίας* Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου ΜΧΕ και Στεφάνου Α΄ Δομεστίκου – τ. Β΄ (ο Κωνσταντίνος ήταν ο τελευταίος Πρωτοψάλτης που έψαλλε με το παλαιό σύστημα γραφής). 1850 – *Πανδέκτη* Ιωάννου Λαμπαδαρίου και Στεφάνου Α΄Δομέστικου, τ. Α΄ (Μαθήματα του Εσπερινού). 1851 – *Πανδέκτη*, τ. Β΄ (Μαθήματα του Όρθρου). 1851 – *Πανδέκτη*, τ. Γ΄ (Μαθήματα της Παπαδικής και του Μαθηματαρίου). 1851 – *Πανδέκτη*, τ. Δ΄ (Μαθήματα της θείας Λειτουργίας). 1852 – *Ταμεῖον Ἀνθολογίας* Γρηγορίου, Χουρμουζίου και Θ. Φωκαέα, τ. Α΄ (Εσπερινός). 1853 – *Ταμεῖον Ἀνθολογίας*, εκδ. Κωνσταντίνος Φωκαέας, τ. Β΄ (εκλογή μαθημάτων διδασκάλων παλαιών τε και νέων και Θ Φωκαέα, εκδόθηκε μετά το θάνατο του Φωκαέα από τους γιούς του, με προσθήκη του βιογραφικού του στην αρχή της έκδοσης). 1855 – *Ταμεῖον Ἀνθολογίας*, εκδ. Κωνσταντίνος Φωκαέας, τ. Γ΄ (θεία Λειτουργία και Καλοφωνικοί ειρμοί).

τους πέρασαν και διέδωσαν μέσα από την τυπογραφία, τον ΙΘ΄ αιώνα. Από το 1831 έως το 1840 εκδόθηκαν επτά ξυλοτυπημένα τεύχη (*Κλείδα, Αναστασιματάριο, Εσπερινός, Όρθρος (α΄ και β΄), Ειρμολόγιο Καλοφωνικό, Ακολουθία Μ. Τεσσαρακοστής, Όρθρος – Λειτουργία (α΄, γ΄ μέρους, Λειτουργία β΄, γ΄ μέρους*), του Αλφαβητικού συστήματος του Βουκουρεστίου. Μέχρι σήμερα παραμένει άγνωστος ο δημιουργός του συστήματος και η όλη εκδοτική προσπάθεια με τη μέθοδο της ξυλοτυπίας[14]. Το 1840, τυπώνεται το πρώτο βιβλίο εκκλησιαστικής μουσικής στην Αθήνα. Όχι όμως με τη σημειογραφία της Νέας Μεθόδου αλλά με το Λέσβιο σύστημα μουσικής σημειογραφίας. Πρόκειται για την *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς μουσικῆς τέχνης* του Λεσβίου Συστήματος. Ο Γεώργιος Λέσβιος[15], μαθητής των τριών Δασκάλων που *«επαγγέλλεται μία απλούστερη Μέθοδο και με Διάταγμα του Καποδίστρια διδάσκει και την διαδίδει στην Αίγινα»*[16], θα εκδώσει μία πλήρη σειρά βιβλίων με το σύστημά του, το οποίο γνώρισε αρκετά μεγάλη απήχηση. Αρκετά αργότερα προς το τέλος του ΙΘ΄ αιώνα, ο Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος, υπέρμαχος της Νέας Μεθόδου, εκδίδει το 1853 στην Αθήνα το πρώτο βιβλίο με τη νέα αναλυτική σημειογραφία: το *Ἀναστασιματάριον Νέον*, τονισθέν υπό Πέτρου Λαμπαδαρίου Πελοποννησίου (ακολουθεί την έκδοση του Φωκαέα του 1839). Στις ειδικές περιπτώσεις των προαναφερθέντων συστημάτων μεγάλη σημασία έχει το γεγονός ότι δεν αμφισβητείται από αυτούς τους μουσικούς η εξήγηση των παραδεδομένων μελωδιών, αλλά αυτές καταγράφονται αυτούσιες σε άλλο σημειογραφικό σύστημα. Αναζητείται η απλούστευση ή αλλαγή του γραφικού συστήματος και όχι των μελωδιών[17]. Τη δεκαετία του '40, στην Βιέννη, έγινε προσπάθεια για εναρμόνιση της βυζαντινής μουσικής. Η απελευθερωμένη Ελλάδα, δέχεται σοβαρές επιρροές από την πολυφωνική δυτική μουσική των Βαυαρών[18]. Ανάλογες εκδόσεις εκκλησιαστικής μουσικής αναφέρονται ενδεικτικά:

– *Ὕμνοι* της ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας *«τονισθέντες κατὰ τύπον ἀκριβῆ τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν μας [...] εἰς τὸ τετράφωνον μετεχθέντες, διατηρηθείσης τῆς πρωτοτύπου μελῳδίας ἀπαρατρέπτου [...]»* από τον Άνθιμο Γιανοχωρίτη (1845).

---

14. Βλ. Γρ. Θ. Στάθης, «Τα Αλφαβητικά Συστήματα....», στο *«...τιμή προς τον διδάσκαλον...»*, *ό.π.*, 493.

15. Βλ σχετικά: Ζ. Α. Ζαφειρόπουλος, *Ο Γεώργιος Λέσβιος καὶ τὸ Λέσβιον αὐτοῦ σύστημα*, Αθήνα 1842 και Γ. Παπαδόπουλος, *ό.π.*, 342-344.

16. Γρ. Θ. Στάθης, «Η Βυζαντινή Μουσική στη Λατρεία και στην Επιστήμη (εισαγωγική τετραλογία). Γ΄: Η χιλιετηρίδα της Βυζαντινής Μουσικής γραφής», *Βυζαντινά* 4 (1972), 424.

17. *Ό.π.*

18. Υπέρμαχοι αυτής της τάσης ο Ιωάννης Χαβιαράς (1847, Βιέννη), ο Γεώργιος Μαντζαβίνος (1870 κ.ε.), ο Ιωάννης Σακελλαρίδης (Αθήνα), ο Παναγιώτης Γριτσάνης (Αλεξάνδρεια).

– Ύμνοι της θείας και Ιεράς Λειτουργίας του Ιωάννου του Χρυσοστόμου και Βασιλείου του Μεγάλου *«τονισθέντες τὸ πρῶτον εἰς τῆν Εὐρωπαϊκὴν Γραμμήν [...] καὶ εἰς Ευρωπαϊκὴν τετραφωνίαν τεθέντες μεθ' ἑκουσίου συνοδείας τοῦ Κλειδοχόρδου»* από τον Ιωάννη Χαβιαρά (1848). Εκδόθηκαν Συνολικά οκτώ τεύχη με ύμνους εναρμονισμένους σύμφωνα με την ευρωπαϊκή αρμονία[19].
– Άσματα εκκλησιαστικά, γραμμένα με την ευρωπαϊκή σημειογραφία, από τον Ιωάννη Σακελλαρίδη (περίπου 20 τεύχη).

Δ. Θεωρητικά – Ιστορικά – Μελέτες

Ξεχωριστή θέση στις εκδόσεις του ΙΘ΄ αιώνα, κατέχουν βιβλία που το περιεχόμενό τους αφορά στο Θεωρητικό μέρος της εκκλησιαστικής μουσικής. Το 1820 στο Παρίσι, ο Α. Θάμυρις, μαθητής των τριών διδασκάλων, εκδίδει την *Εἰσαγωγή* του Χρυσάνθου, το πρώτο στο είδος του καθαρά θεωρητικό βιβλίο, γραμμένο προφανώς για καθαρά διδακτικούς σκοπούς. Αρκετά αργότερα, το 1832, εκδίδεται στην Τεργέστη από τον Παναγιώτη Πελοπίδη τον Πελοποννήσιο (μαθητή των τριών διδασκάλων) το *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς* του Χρυσάνθου, που αποτελεί την τεκμηρίωση του νέου συστήματος[20]. Το 1842, ο Θεόδωρος Φωκαέας εκδίδει το θεωρητικό του βιβλίο *Κρηπὶς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, η οποία έως σήμερα έχει επανεκδοθεί 15 φορές. Νεώτερες έρευνες υποστηρίζουν, πως το θεωρητικό του βιβλίο στηρίχτηκε στο *Ἐγχειρίδιον Εἰσαγωγῆς στὸ πρακτικὸ μέρος τῆς Μουσικῆς* του Χουρμουζίου Χαρτοφύλακα[21], το οποίο σώζεται σήμερα σε τουλάχιστον έξι αυτόγραφους κώδικές του. Ίσως δεν είναι καθόλου τυχαίο, ότι η έκδοσή του πραγματοποιήθηκε λίγο μετά τον θάνατο του Χουρμουζίου (1840). Άλλο θεωρητικό σύγγραμμα, που σηματοδότησε τον ΙΘ΄ αιώνα[22], είναι η *Στοιχειώδης διδασκα-*

19. Γ. Παπαδόπουλος, *ό.π.* Π. Ε. Φορμόζης, *Οι χορωδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε ευρωπαϊκή μουσική γραφή στις δύο ορθόδοξες εκκλησίες της Βιέννης*, Θεσσαλονίκη 1967. Γ. Χατζηθεοδώρου, *ό.π.*, 43.

20. Γ. Χατζηθεοδώρου, *ό.π.* 34.

21. Βλ. *Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εισαγωγή, κριτική έκδοση κειμένου Εμμ. Γιαννόπουλος, Θεσσαλονίκη ^{1}2002 και ^{2}2007.

22. Πρβλ. και: 1855 – *Θεωρητικὸν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Παναγιώτου Αγαθοκλέους (Αθήνα). 1859 – *Θεωρητικὸν στοιχειῶδες*, Κυριάκου Φιλοξένους (Αθήνα). 1868 – *Λεξικὸν τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, Κυριάκου Φιλοξένους (Αθήνα). 1870 – *Τὸ περὶ τῆς μουσικῆς τῆς ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας ζήτημα*, Π. Γριτσάνη. 1874 – *Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, Ι. Τζέτζης. 1875 – *Περὶ τῆς μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων καὶ ἰδίως τῆς ἐκκλησιαστικῆς*, Ευστ. Θεριανός. 1879 – *Διατριβαὶ περὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Π.Κηλτζανίδης

λία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (περιέχει τα πορίσματα της περίφημης Μουσικής Επιτροπής του 1881) που εκδόθηκε το 1888, ενώ λίγο πριν το τέλος του ΙΘ′ αιώνα, στα 1890, εκδίδεται στην Αθήνα η πρώτη Ιστορία της Εκκλησιαστικής Μουσικής από τον Γεώργιο Παπαδόπουλο, με τίτλο *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*.

Τα πρώτα έντυπα μουσικά βιβλία της Ψαλτικής Τέχνης, ως προς το περιεχόμενό τους, ακολούθησαν κατά βάση τον τύπο και το περιεχόμενο των χειρόγραφων μουσικών κωδίκων. Ειδικότερα αναδεικνύεται η παράδοση των μελουργών του ΙΗ′ αιώνα, δηλαδή του Πέτρου Πελοποννησίου, Πέτρου Βυζαντίου και Δανιήλ Πρωτοψάλτη, ενώ το μνημειώδες *Ταμεῖον Ἀνθολογίας* του Χουρμουζίου συγκροτήθηκε σύμφωνα με τα πρότυπα των χειρόγραφων *Ἀνθολογιῶν*, που με τη σειρά τους αποτελούσαν την εξέλιξη των περίφημων *Παπαδικῶν*. Οι εκδόσεις αυτές καταγράφουν την –μέσω της τυπογραφίας– επικύρωση και επιβίωση της Ψαλτικής Παράδοσης των μεγάλων βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών, όπως αυτή διατηρήθηκε αναλλοίωτη μέσα στους χειρόγραφους κώδικες, από τον ΙΔ′ αιώνα έως την αυγή του ΙΘ′. Στις επόμενες όμως δεκαετίες του ΙΘ′ αιώνα αυτό άλλαξε, αφού ολοένα και μεγαλύτερος αριθμός συνθετών προτιμούν να διαδίδουν τις δικές τους συνθέσεις και άλλες σύγχρονες νεοφανείς, αγνοώντας τους παλαιούς μελουργούς, γεγονός που άρχισε να οδηγεί σε φθορά και αλλοίωση του βυζαντινού μέλους. «Ἡ ἀλλοίωση αὐτή [...] ἀναφέρεται ἀφενὸς στὴν εἰσαγωγὴ πολλῶν φθορῶν καὶ στὴ συχνὴ ἐναλλαγή τους, καὶ στὴ δημιουργία μεικτῶν κλιμάκων ἐξ ἐπιδράσεως τῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς (τῶν τουρκικῶν μακαμιῶν καὶ ἀφ' ἑτέρου, στὴν διάλυση λόγῳ τῆς φύσης τῆς Νέας ἀναλυτικῆς σημειογραφίας τῆς ἔννοιας τῶν Θέσεων (μὲ τὴν κατάργηση τῶν μεγάλων ὑποστάσεων). Ἔτσι σπουδαῖα παλαιὰ μέλη, παρόλο ποὺ ὑπάρχουν μεταγραμμένα στὴ Νέα Μέθοδο, παραμένουν στὰ χειρόγραφα, ἐφ' ὅσον ἡ μουσικὴ τυπογραφία διαδίδει νέα συνθέματα»[23]. Το ειδικό χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής είναι ότι «ἀρχίζουν ν' ἀκούγονται ἔντονα οἱ διαμαρτυρίες γιὰ τὴν ἀπώλεια τῆς γνησιότητας τοῦ ψαλτικοῦ ὕφους, τὴν ἀπώλεια, ὁλοκληρωτικὴ σχεδόν, τῆς γνώσης τοῦ παλαιοῦ συστήματος και γιὰ τὴν ἀνάγκη διατήρησης τοῦ "πατριαρχικοῦ ὕφους", τὸ ὁποῖο κατὰ τὴν ἄποψη πολλῶν διατηρεῖ τὴ γνησιότητα τῆς παράδοσης».

Το Οικουμενικό πατριαρχείο για την περιφρούρηση του γνήσιου βυζαντινού μέλους ιδρύει το 1867 την ΣΤ′ Πατριαρχική Σχολή[24], της οποίας οι Δάσκαλοι

(ανέκδοτη) – *«Κλείδα» της παλαιάς σημειογραφίας*, Π. Κηλτζανίδη (δεν έχει βρεθεί το σύγγραμμα). 1884 - *Ἡ ἐπινόησις τῆς παρασημαντικῆς*, Ιωάννη Τζέτζη.

23. Γρ. Θ. Στάθης, «Η Βυζαντινή Μουσική στη Λατρεία και στην Επιστήμη (εισαγωγική τετραλογία). Γ′: Η χιλιετηρίδα της Βυζαντινής Μουσικής γραφής», *ό.π.*, 425.

24. Το 1868 συστήθηκε η ΣΤ′ Πατριαρχική Μουσική Σχολή, επί Πατριάρχου Γρηγορίου του ΣΤ′, με σημαντικό έργο. Η σχολή λειτούργησε με βάση έναν άρτιο κανονισμό και με δασκάλους τους δοκιμότερους εκπροσώπους της ψαλτικής τέχνης της εποχής, όπως ο Σταυράκης Γρηγο-

προγραμματίζουν την έκδοση της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης, για την έκδοση εκ του πρωτοτύπου του σύνολου ρεπερτορίου της μελοποιίας. Το σπουδαίο αλλά ημιτελές εκδοτικό της έργο τελικά περιέλαβε μόνο το *Αργό Αναστασιματάριο*, κατά την παράδοση Ι. Δαμασκηνού, και το *Αργοσύντομο Αναστασιματάριο του Πέτρου Πελοποννησίου* (κατά την εξήγηση των διδασκάλων της μουσικής Σχολής του 1866), έκδοση που θεωρείται η 2η του πρωτοεκδοθέντος *Αναστασιματαρίου* το 1820. Το 1880, εξαπολύεται η πατριαρχική Απανταχούσα εγκύκλιος «πρὸς τοὺς ἱεροψάλτας τῆς Βασιλευούσης», όπου στις παραγράφους Β′ και Γ′ επιβάλλονται συγκεκριμένες εκδόσεις και μέλη [*«ἐγκριθέντα ὑπὸ τῆς Ἐκκλησίας, ὑποβάλλονται εἰς ἕκαστον ἱεροψάλτην, ἐφιστᾶται δὲ ἡ προσοχὴ αὐτῶν ἵνα μή τις ἐξ ἐγωισμοῦ, ἡ αὐταρεσκείας παρεισάγῃ ἐν ταῖς ἱεραῖς τελεταῖς ἀδόκιμα καὶ ἀνάρμοστα μέλη, ἐκτὸς τῶν ἐγκεκριμένων καὶ παραδεδεγμένων ἔκπαλαι παρὰ τῆς Ἐκκλησίας. Οὐδεὶς δὲ προϊστάμενος ἱερᾶς ἐκκλησίας, ἢ ἔφορος, ἢ πρόκριτος δύναται νὰ καταναγκάσῃ τὸν ἱεροψάλτην ἵνα ψάλλῃ τι ἀπᾷδον τῇ παρούσῃ ἐγκυκλίῳ. Ὁ μὴ συμμορφωθησόμενος πρὸς τὰς ἐκκλησιαστικὰς ταύτας παραγγελίας τιμωρηθήσεται παραδειγματικῶς*], ως μέσον επιβολής και διατήρησης του «πατριαρχικού ύφους της ΜΧΕ», έτσι ώστε να *«πάψουν αἱ μεμψιμοιρίαι τῶν ἡμετέρων καὶ αἱ μομφαὶ τῶν ξένων»*.

Μέσα στο διάστημα οκτώ δεκαετιών, από το 1820 έως το 1900, δηλαδή από τη στιγμή που εμφανίστηκε το πρώτο τυπωμένο μουσικό βιβλίο με την παρασημαντική της εκκλησιαστικής μουσικής και έως το τέλος του ΙΘ′ αιώνα, το δεδομένο όριο της έρευνάς μας, τυπώθηκαν συνολικά 226 μουσικά βιβλία (συμπεριλαμβανομένων και των επανεκδόσεων), 63 θεωρητικά και 23 εκδόσεις που περιέχουν άσματα εξωτερικής μουσικής και δημοτικά τραγούδια. Τα βιβλία αυτά τυπώθηκαν σε νεοσύστατους εκδοτικούς οίκους: Βουκουρέστι (Π. Εφέσιος 1820, 1822), Παρίσι (Α. Θάμυρις 1821), Βιέννη (1823), Τεργέστη (Π. Πελοπίδας 1832), Σμύρνη (Νικόλαος πρωτοψάλτης Σμύρνης 1873), Θεσσαλονίκη («Μακεδονία» 1882). Ωστόσο, το κύριο εκδοτικό κέντρο για όλο σχεδόν τον ΙΘ′ αιώνα παραμένει η Κωνσταντινούπολη (1824-1896)[25] και μόνο την τελευταία

ριάδης, ο Γεώργιος Ραιδεστηνός, ο Στέφανος Βυζάντιος, ο Ιωάσαφ ο Ρώσος, ο Δημήτριος Βυζάντιος, ο Παναγιώτης Κηλτζανίδης, ο Ονούφριος Βυζάντιος και άλλοι. Οι δάσκαλοι αυτοί άρχισαν το έτος 1869 να εκδίδουν τα ανέκδοτα μουσικά έργα των παλαιών μελοποιών στη σειρά Μουσική Βιβλιοθήκη. Το 1872 η προσπάθεια τερματίστηκε και η σχολή σταμάτησε τη λειτουργία της.

25. Ο κύριος όγκος των εκδόσεων παρήχθη στο τυπογραφείο της Κωνσταντινούπολης. Ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ (ο ένας εκ των δύο εφευρετών της Νέας Μεθόδου που ανέλαβαν το πρακτικό μέρος της διδασκαλίας της αναλυτικής σημειογραφίας), που σε αντίθεση με τον πρόωρα θανόντα Γρηγόριο, είχε την ευτυχία να μακροημερεύσει έως το 1840, και από τη θέση του Διευθυντή του πατριαρχικού Τυπογραφείου (που κατείχε από το 1819), ανέλαβε την ευθύνη μνημειώδων εκδόσεων. Συνεχιστές του Ο Θεόδωρος Φωκαεύς, οι γιοι του, καθώς και ο Στέφανος Δομέστικος και ο Καλλίφρονας.

δεκαετία παίρνει τη σκυτάλη η Αθήνα (Γ. Λέσβιος 1840, '65, '70, '71, Ν.Μ. 1880, 1890 κ.ε.). Περίπου το 70% του συνολικού ρεπερτορίου της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Μελοποιίας μεταφέρθηκε από τους τρεις μεταρρυθμιστές και τους μαθητές-συνεχιστές τους, από την μέση πλήρη στενογραφική σημειογραφία, που κυριαρχούσε στη χειρόγραφη παράδοση από τον ΙΓ' έως τον ΙΘ' αιώνα, στη Νέα Αναλυτική σημειογραφία και καταγράφηκε σε χειρόγραφους κώδικες. Εκτός από την εγκύκλιο σειρά των μουσικών βιβλίων που πρωτοεκδόθηκαν και επανεκδόθηκαν αρκετές φορές, ένα ικανό μέρος των μελοποιημάτων των βυζαντινών και μεταβυζαντινών μελουργών, κυρίως περίτεχνα Μαθήματα που προοριζόταν όχι για λειτουργική χρήση αλλά για μοναστικές τράπεζες, πανηγύρεις και αγρυπνίες, είναι ανέκδοτα. Μέσα από την όλη διαδικασία της τυπογραφίας κάποιοι βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί μελουργοί της χιλιετούς παράδοσης της ψαλτικής τέχνης επικράτησαν έναντι άλλων, κάποια έργα τους κρίθηκαν ως σημαντικότερα και ίσως πιο «βασικά» ως προς την χρηστικότητά τους στο σταθερό ρεπερτόριο των νυχθήμερων ακολουθιών της Εκκλησίας, ενώ κάποια που αγνοήθηκαν εντελώς, περιμένουν ακόμη, εξηγημένα σε χειρόγραφους κώδικες, τη σειρά τους να φανερωθούν και να διαδοθούν μαζί με τα άλλα στα πέρατα της Ορθοδοξίας.

«"Ἄξιόν ἐστιν" να μακαρίζουμε τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ τυπογραφία ἀλλὰ καὶ "δίκαιόν ἐστιν" νὰ μεγαλύνουμε τὴν ὑπερχιλιόχρονη ἑλληνικὴ σημειογραφία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, τὴ μακροβιώτερη ἀνάμεσα στοὺς μουσικοὺς πολιτισμοὺς τῆς οἰκουμένης. Ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ ἔκφραση εἶναι συνεχής, συνεπής, ὁμοιογενής, ἑνιαία καὶ ἀδιαίρετη καὶ εἶναι πάντοτε, νῦν καὶ ἀεί, παλαιὰ καὶ νέα, ὅπως ὁ ἦχος τῶν κυμάτων τῶν πελάγων καὶ τῶν ὑδάτων τῶν πολλῶν καὶ τῶν ἀνέμων ποὺ συγυρίζουν αὐτὴν τὴ χώρα τὴ μικρή, τὴ μεγάλη, τὴν Ἑλλάδα»[26].

26. Γρ. Θ. Στάθης, «Ἡ μουσικὴ τυπογραφία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης», *ό.π.*, 214.

Ἰωάννης Λιάκος

ΟΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΤΟΝ Κʹ ΑΙΩΝΑ

Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη στὴ Θεσσαλονίκη κατὰ τὸ βʹ μισὸ τοῦ κʹ αἰώνα παρουσιάζει ἀξιοσημείωτη ἄνθηση. Στὴ Θεσσαλονίκη, τὴν πόλη τῶν πολλῶν ἐκκλησιῶν καὶ μοναστηριῶν, ὑπὸ τὴν ἀδιάλειπτη ἐκ τοῦ Ἁγίου Ὄρους πνευματικὴ φωταγωγία, βεβαίως, ποτὲ δὲν ἔπαψαν νὰ ἀκούγονται ἡ δοξολογία καὶ ὁ αἶνος πρὸς τὸν Θεό. Ὅμως, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ιθʹ αἰώνα οἱ ψάλτες τῆς πόλεως προσπαθοῦν νὰ διαδώσουν καὶ νὰ ἀναδείξουν τὴν πνευματική τους κληρονομιά. Καὶ οἱ προσπάθειες τους στρέφονται πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις.

Ἀρχικά, ἀκολουθοῦν τὴν πράξη τῆς Βασιλεύουσας καὶ τῶν Ἀθηνῶν, δηλαδὴ **ἐκδίδουν μουσικὰ βιβλία**. Καὶ πράγματι, ἀπὸ τὸ 1869 καὶ μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ κʹ αἰώνα καταφέρνουν, μέσα ἀπὸ ὅλες τὶς ἀντίξοες συνθῆκες ποὺ ἐπικρατοῦν στὴν περιοχὴ τῆς Μακεδονίας, νὰ ἐκδώσουν πέντε μουσικὰ βιβλία στὰ τυπογραφεῖα τῆς πόλεως[1]. Ἴσως ὁ ἀριθμὸς νὰ ἀκούγεται μικρός. Ἡ ἀλήθεια βέβαια εἶναι, πὼς τὴν ἴδια περίοδο στὰ τυπογραφεῖα τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Ἀθήνας ἔχουν ἐκδοθεῖ πάρα πολλὰ βιβλία, τὰ ὁποῖα καταφθάνουν στὴ Θεσσαλονίκη καὶ στὸν ὑπόλοιπο Ἑλλαδικὸ χῶρο, καλύπτοντας τὶς ὅποιες μουσικὲς ἀνάγκες.

Στὴ συνέχεια, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἡ ἐφημερίδα *Φόρμιγξ*, ποὺ ἐξέδιδε ὁ Ἰωάννης Τσώκλης στὴν Ἀθήνα, κατὰ τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ ιθʹ αἰώνα **ἱδρύεται Σωματεῖο Ἱεροψαλτῶν** στὴν πόλη τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὸν μήνα Ἰανουάριο τοῦ 1903. *«Σκοπὸς δὲ τοῦ Σωματείου τούτου τῶν ἱεροψαλτῶν, ὅπως ἀναφέρει, εἶναι ἡ ὑποστήριξις τῆς πατροπαραδότου ἡμῶν Βυζαντινῆς Μουσικῆς, καὶ τὸ ἐκ συμφώνου ψάλλειν ἐν τοῖς μουσικοῖς χοροῖς τῶν ἐκκλησιῶν»*[2]. Τὸ Σωματεῖο τῶν

---

1. ***Μουσικὸ Ἐγκόλπιο*** 1869 ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο Φωκαέα μὲ δαπάνη τοῦ Θάνου καὶ Βασιλειάδη. ***Νέον Ἀναστασιματάριον*** 1878, Ἀργὸν καὶ Σύντομον, μελοποιηθὲν ὑπὸ Λαμπαδαρίου, διασκευασθὲν δὲ ὑπὸ τοῦ Θ. Φωκαέως, τυπογραφεῖο Μακεδονία. ***Ἐγκόλπιον Ἱεροψάλτου*** 1886 ἀπὸ τὸν Δημήτριο Βουλγαράκη ἐκδίδοντας τὸ βιβλίο μὲ δαπάνη τοῦ Ν. Βικοπούλου καὶ μὲ ἄδεια τοῦ ἐνταῦθα Συμβουλίου τῆς Παιδείας, τὸ ὁποῖο ἐκδόθηκε στὴν Θεσσαλονίκη ἀπὸ τὸ τυπογραφεῖο «Μακεδονία». ***Καλλικέλαδος ἀηδών***, Βασιλείου Νικολαΐδου Ζαγκλιβερινοῦ, 1882. **Δοξαστάριον τῶν ἀποστίχων** 1901 παρὰ τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος.
2. *Θερμαϊκὴ Φόρμιγξ*, ἔτος Βʹ, ἀριθμὸς 2, 30 Ἰανουαρίου 1903.

Ἱεροψαλτῶν τῆς Θεσσαλονίκης, ἐκτὸς ἀπὸ κάποιες ἀνταποκρίσεις, ποὺ φιλοξενοῦνται στὴν προαναφερθεῖσα ἐφημερίδα, δὲν φαίνεται πουθενὰ ἀλλοῦ νὰ παρουσιάζει κάποια δραστηριότητα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὀργάνωση ἑνὸς βυζαντινοῦ Χοροῦ, ποὺ ἔψαλλε κατὰ τὸ αὐτὸ μέλος σὲ διάφορες ἑορτές.

Στὰ ἑπόμενα χρόνια καὶ κυρίως τὸ α΄ μισό του κ΄ αἰώνα μὲ τοὺς βαλκανικοὺς πολέμους, τὴ μικρασιατικὴ καταστροφὴ καὶ τὴν ἀπέλαση πολλῶν Ἑλλήνων Κωνσταντινουπολιτῶν, ἡ Θεσσαλονίκη θὰ ἀποτελέσει ἕνα ἀσφαλὲς λιμάνι γιὰ νὰ ξεκινήσουν τὴν νέα τους ζωὴ οἱ Ἕλληνες πρόσφυγες ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴ Μικρὰ Ἀσία. Τὸ μορφωτικὸ καὶ πνευματικό τους ἐπίπεδο καὶ γενικότερα ἡ κουλτούρα ποὺ ἔφεραν μαζί τους, οἱ διασυνδέσεις ποὺ εἶχαν σὲ Εὐρώπη καὶ Ἀμερική, καὶ τό ὅτι πολλοί ἐξ αὐτῶν ἦταν φορεῖς τῆς Πατριαρχικῆς Ψαλτικῆς παραδόσεως, ὅλοι αὐτοὶ οἱ παράγοντες θὰ συνηγορήσουν γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ μία νέα κατάσταση στὴ Θεσσαλονίκη. Ἱδρύουν σωματεῖα μέσα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἔχουν τὶς δυνατότητες νὰ δημιουργήσουν τὶς ὑποδομὲς ἐκεῖνες, ὥστε νὰ ὑπάρξει ἀνάπτυξη σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα, καὶ ἀσφαλῶς στὴν Τέχνη τῆς Ψαλτικῆς. Ἔτσι, ὅλοι οἱ πρόσφυγες ἐκ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας ποὺ γνώριζαν νὰ ψάλλουν, ἐγγράφονται στὸ ἤδη ὑπάρχον Σωματεῖο τῶν Ἱεροψαλτῶν Θεσσαλονίκης μὲ τὴν ἐπωνυμία *«Ἅγιος Ἰωάννης Δαμασκηνὸς ὁ Μελωδός»*.

Τὸν Ἰούνιο τοῦ 1966 ἀποφασίζουν καὶ **ἐκδίδουν**, ὡς δημοσιογραφικὸ ὄργανο τοῦ Συλλόγου, τὴν **ἐφημερίδα** μὲ τίτλο ***Ἠχώ τοῦ Βυζαντίου***. Στὸ πρῶτο φύλλο τῆς ἐφημερίδας καὶ σὲ ἄρθρο μὲ τίτλο «Ἐπιβεβλημένη ἡ ταχεῖα δικαίωσις τῆς Ἐκκλησίας μας», ὁ λόγιος ἀρθρογράφος Χρῆστος Ρήγας, μεταξὺ τῶν ἄλλων ἀναφέρει ὅτι *«πρὸς ἀνάσχεσιν τοῦ κακοῦ... εἶναι καιρὸς νὰ προέλθωμεν εἰς τὴν δημιουργίαν δημοσιογραφικοῦ ὀργάνου, ἱκανοῦ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὴν πνευματικὴν πρόοδον τῆς πόλεώς μας, καθ΄ ὅλους τους τομεῖς τῆς κοινωνικῆς, ἠθικῆς καὶ πνευματικῆς δράσεως... θὰ καταβάλωμεν τὴν προσήκουσα φροντίδα πρὸς προκοπὴν καὶ περαιτέρω προώθησιν τῆς Τέχνης τοῦ ἱεροψαλτικοῦ ἰδεώδους ἕως τοῦ ὕψους ἐκείνου ποὺ θὰ ἐξασφαλισθῇ μονίμως ἡ ὑψηλὴ αὐτοῦ ἀποστολή....»*.

Στὴν πρώτη σελίδα τοῦ πρώτου φύλλου ὑπάρχει φωτογραφία ἀπὸ τὴν πρόσφατη τότε ἐμφάνιση τοῦ Σωματείου καὶ τὰ μέλη τοῦ Δ.Σ. στὴν Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, ὅπου δόθηκε διάλεξη τοῦ Χρήστου Ρήγα μὲ θέμα «Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ Κωνσταντῖνος Οἰκονόμος ὁ ἐξ Οἰκονόμων». Στὴ δεύτερη σελίδα ὑπάρχουν τὰ στοιχεῖα τῆς ἐφημερίδας, ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται ὡς *Μηνιαῖον ὄργανον τοῦ Σωματείου Ἱεροψαλτῶν Θεσσαλονίκης «Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς ὁ Μελωδός»*, διευθύνεται ὑπὸ ἐπιτροπῆς (ὑπεύθυνος Συντάξεως ὁ Ἰ. Ν. Μυλαράκης), καταγράφεται ἡ διεύθυνση τῆς ἐφημερίδος καὶ τὸ κόστος τῆς ἐτήσιας συνδρομῆς.

Ἡ θεματολογία τῆς ἐφημερίδας ἦταν ποικίλης ἐκκλησιαστικῆς ὕλης. Σὲ κάθε φύλλο ὑπῆρχε ἕνα ἄρθρο μὲ θέμα τὸν σχολιασμὸ κάποιου ἐκκλησιαστικοῦ γεγονότος, ποὺ ἄλλοτε εἶχε ἀναφορὰ σὲ θέματα τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησια-

στικῆς Ἱεραρχίας, ἄλλοτε στὸ πρόσωπο τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου κυροῦ Ἀθηναγόρου, στὶς ἐπαφές του μὲ τοὺς Ρωμαιοκαθολικούς, στὶς μετακινήσεις του πρὸς τὴν Ρωσία ἢ ἄλλα μέρη. Καταγραφόταν, γενικά, ἡ προσπάθεια ποὺ εἶχε γίνει τότε γιὰ σύγκληση Μεγάλης Συνόδου.

Ἄλλα ἄρθρα ἀναφέρονται στοὺς Ἁγίους μεγάλων ἑορτῶν τῆς περιόδου, ὅπως στὸν Ἅγιο Δημήτριο καὶ στὴ Μεγάλη Ἑβδομάδα του, ὅπου γίνεται περιγραφὴ τῶν ἑορτασμῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ περίοδο. Ὑπάρχουν ἄρθρα ἀφιερωμένα στὴν ἑορτὴ τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ τοῦ Αἰτωλοῦ, στοὺς φωτιστὲς τῶν Σλάβων Κύριλλο καὶ Μεθόδιο, στὸν Ἅγιο Γρηγόριο τὸν Παλαμᾶ, στοὺς Τρεῖς Ἱεράρχες ἀλλὰ καὶ σὲ διάφορα πατερικὰ ἀναγνώσματα. Ἐπίσης σὲ κάποια δημοσιεύματα περιγράφονται ἀξιόλογες εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ κειμήλια ποὺ φυλάσσονται ἐκεῖ, καὶ ἀκόμη παρατίθεται μία σειρὰ θαυμάτων πρὸς γνωστοποίηση στοὺς πιστούς. Ἄλλοτε πάλι γίνεται ἀναφορὰ στὸ Ἅγιο Ὄρος ὡς πρὸς τὴν ἐγκατάλειψή του ἀπὸ πλευρᾶς ἀνθρώπινου δυναμικοῦ κατὰ τὴ διάρκεια τὴν δεκαετία τοῦ 1960, ὅπως ἐπίσης γίνεται ἀναφορὰ καὶ στὸν φόβο νὰ μὴ μείνει ὁ τόπος αὐτὸς ἕνα, ἁπλῶς, μουσειακὸ μέρος.

Ἡ δεύτερη ἢ ἡ τέταρτη σελίδα τῆς ἐφημερίδας φιλοξενοῦσε τὶς στῆλες μὲ τοὺς τίτλους: *«Ἐκδηλώσεις»*, ἢ *«Ἡ δράση τοῦ Σωματείου μας»*, ἢ *«Εὐχετήρια»*, ὅπου οἱ ἀναγνῶστες πληροφοροῦνταν γιὰ τὶς διάφορες πανηγύρεις τῶν ναῶν ποὺ γιόρταζαν, ὅπως καὶ γιὰ τοὺς ἱερεῖς καὶ τοὺς ψάλτες ποὺ ἔψαλλαν, ὀνομαστικὰ (αὐτὸ ἀποτελεῖ σπουδαία περίπτωση καθὼς ἔτσι οἱ ἱερεῖς καὶ οἱ ψάλτες γίνονταν γνωστοὶ καὶ διασώζονταν τὰ ὀνόματά τους, ὅπως ἐπίσης, ἀρκετὲς φορές, ἀναφέρονταν καὶ τὰ ψαλλόμενα μέλη). Ἀκόμη, ἀναγράφονταν καὶ τὰ διάφορα μυστήρια ποὺ συνήθως ἀναρτῶνται, πρὸς δημοσίευση, στὶς ἐφημερίδες.

Σὲ ἄλλη στήλη γινόταν λόγος γιὰ τὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ ἱστορικῆς καὶ ἐπιστημονικῆς πλευρᾶς, ἢ καταγράφονταν μικρὲς νοσταλγικὲς καὶ ρομαντικὲς ἱστορίες τῆς Πόλης. Ἀκόμα παρουσιάζονταν ἀνταποκρίσεις ἀπὸ ἄλλες μητροπόλεις τῆς Ἑλλάδος καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ, σχετικὰ μὲ τὸ ἔργο ποὺ αὐτὲς παρήγαγαν σὲ ἐκκλησιαστικό, μουσικολογικό, φιλανθρωπικὸ ἐπίπεδο.

Καίριο θέμα –στήλη ποὺ συνεχιζόταν καθ' ὅλα τὰ χρόνια ἔκδοσης τῆς ἐφημερίδας– ἦταν τοῦ δικηγόρου πρωτοψάλτου τῆς Νέας Παναγίας καὶ ἐπιτίμου Προέδρου τοῦ Συλλόγου Κ. Χαλίσογλου μὲ τίτλο: «Μία συμπαθὴς τάξις ποὺ πένεται. Ἀπογοητευτικῶς χαμηλὸν τὸ μισθολόγιον ἱεροψαλτῶν». Ἄξιον ἀναφορᾶς εἶναι πὼς ἡ ἐπιμονὴ τοῦ Κ. Χαλίσογλου στὸ μισθολογικὸ θέμα εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα, ἀφ' ἑνὸς νὰ ὑποβοηθήσει τὴν ἔνταξη τοῦ κλήρου στὸ ἑνιαῖο μισθολόγιο καὶ ἀφ' ἑτέρου νὰ αὐξηθεῖ ὁ μισθὸς τῶν ἱεροψαλτῶν, ὥστε, ἔκτοτε, νὰ ἀσφαλίζονται σὲ ἀσφαλιστικὸ φορέα οἱ Ἱεροψάλτες καὶ οἱ Νεωκόροι σὲ ὅλη τὴν ἐπικράτεια. Καὶ ὅποτε αὐτὸ δὲν πραγματοποιεῖτο στὶς διάφορες μητροπόλεις, τότε ὁ Κ. Χαλίσογλου συνέχιζε τὴν ἀνάρτηση τοῦ θέματος, ἕως ὅτου νὰ τα-

κτοποιηθεῖ τὸ θέμα. Ἐνδεικτικὴ εἶναι ἐπιγραφὴ ποὺ δήλωνε: *«Ἐγγραφῆτε συνδρομηταὶ εἰς τὴν ἐφημερίδα ποὺ ἔταξε ὡς σκοπὸν τὴν προάσπισιν τῶν δικαιωμάτων σας καὶ κατοχύρωσιν τοῦ ἐπαγγέλματός σας. Μέσα στὶς στῆλες τῆς ἐφημερίδος μας, θὰ βρῆτε τὴν θερμὴν συμπαράστασίν μας»* (Ἀπρίλιος 1967, 23).

Ἄλλο θέμα ποὺ παρουσιαζόταν σὲ συνέχειες στὴν ἐφημερίδα ἦταν τὸ ἄρθρο τοῦ Ν. Μετασσαράκη μὲ τίτλο «Ὁ Ἱεροψάλτης καὶ τὸ ἔργο του», ὅπου, μὲ κάποιες διαφοροποιήσεις ἐκ τοῦ πρωτοτύπου-θεωρητικοῦ βιβλίου τοῦ Παναγιωτόπουλου, ἀναπτύσσονταν κείμενα σχετικὰ μὲ τὴν ὀρθοφωνία καὶ τὴν στάση τοῦ ψάλτου ἐπὶ τοῦ ἀναλογίου, τὸν ρυθμὸ καὶ γενικά, ὅσα ὀφείλει νὰ γνωρίζει ἕνας ψάλτης. Ἐπίσης, καταγράφεται καὶ τὸ ἄρθρο τοῦ Κ. Ψάχου, ποὺ εἶχε ἐκδοθεῖ ἀρχικὰ στὴν ἐφημερίδα *Φόρμιγξ* σχετικὰ μὲ τὸ Πατριαρχικὸ Ὕφος. Ὑπάρχουν ἀκόμα μικρὲς πραγματεῖες σχετικὰ μὲ τοὺς Εἱρμούς, τὸν Χερουβικὸ ὕμνο, ὅπως καὶ προσωπογραφίες τοῦ Ἰακώβου, τοῦ Πρίγγου, Φωκαέως, Κωνσταντίνου κ.ἄ. Ἀναρτῶνται μουσικὲς συνθέσεις, διαφόρων μελοποιῶν τοῦ Συλλόγου, ὅπως *Θεοτόκε Παρθένε* του Χ. Κουτσουράδη, *Ἄξιόν ἐστὶν* σὲ ἦχο βαρύ καὶ ἄλλο ὀκτάηχον τοῦ Μαυρόπουλου, ἕνα *Ἅγιος ὁ Θεὸς* τοῦ Κοσμᾶ Πελαγωνίας, κ.ἄ. Κοινοποιοῦνται νέες ἐκδόσεις μουσικῶν βιβλίων ποὺ πραγματοποιοῦνται σὲ ὅλη τὴν Ἑλλάδα καὶ διαφημίζονται τὰ δωρεὰν μαθήματα Βυζαντινῆς Μουσικῆς ποὺ παραδίδονται ἐκ τοῦ Συλλόγου. Καταγράφεται ἀκόμα καὶ ὁ καθορισμὸς μουσικῆς ἐπιτροπῆς γιὰ τὴν ἀκρόαση ὑποψηφίων γιὰ τὴν κάλυψη θέσεων ἱερέων καὶ ψαλτῶν.

Ὁ Σύλλογος, στὰ τέλη τοῦ 1967, σημειώνεται πὼς προβαίνει στὴν ἀγορὰ τυπογραφικῶν στοιχείων βυζαντινῆς σημειογραφίας καί, ὡς μουσικὸ παράρτημα, κυκλοφορεῖ συνθέσεις διδασκάλων παλαιῶν καὶ νέων πρὸς διάδοση τῶν συνθέσεων. Τὸ φυλλάδιο, ὅπου αὐτὲς ἀναγράφονται, φέρει τὴν ἐπωνυμία *Πηδάλιο* μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ κ. Ἀστερίου Δεβρελῆ. Καὶ ἐπιτυγχάνουν μάλιστα τὰ βιβλία μὲ τὸν τίτλο *Πηδάλιο* νὰ ἔχουν τὴν σύμφωνη γνώμη τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος καὶ νὰ δοθοῦν σὲ ὅλες τὶς ἐκκλησίες τῆς Ἑλλάδος, ὡς τὰ πλέον ἁρμόδια καὶ γνήσια ψαλλόμενα μέλη.

Καταγράφονται ἐπίσης οἱ προστριβὲς καὶ τὰ παράπονα ποὺ εἶχαν οἱ ψάλτες ἀπὸ διαφόρους ἱερεῖς, ἐλπίζοντας πώς, μὲ τὴν δημοσίευση τῶν θεμάτων τους, θὰ εὕρισκαν λύση. Ἐπίσης, ὑπάρχει μία ἐκτενὴς ἀναφορὰ στὴ διαμάχη, ποὺ ὑπῆρχε, μὲ τὸν δεύτερο ἐν Θεσσαλονίκῃ Σύλλογο Ἱεροψαλτῶν μὲ τὴν ἐπωνυμία *«Ἅγιος Δημήτριος»*, ποὺ εἶχε δημιουργηθεῖ τὸ 1952, διαλύθηκε στὴ συνέχεια τὸ 1968 καὶ τὰ μέλη του κατόπιν ἐντάχθηκαν στὸν Σύλλογο τοῦ *«Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ»*.

Μέσα ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα *Ἠχὼ τοῦ Βυζαντίου* μπορεῖ κανεὶς νὰ δεῖ τὴν ἀγωνία γιὰ τὴν κατάκτηση τῶν ἐργασιακῶν δικαιωμάτων, ἀφ' ἑνὸς ἐπειδὴ ἡ οἰκονομικὴ κατάσταση τῶν περισσοτέρων δὲν ἦταν ἱκανοποιητική, ἀλλὰ καὶ ἐπειδή, ἀφ' ἑτέρου, φρόντιζαν γιὰ τὴ διάσωση τῆς πατρώας ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς,

ἡ ὁποία ὄφειλε νὰ εἶναι καθαρὴ ἀπὸ ξένα πρὸς αὐτὴν στοιχεῖα τῆς Εὐρωπαϊκῆς τετραφωνίας.

Ἡ ἐφημερίδα, ὅπως εἴπαμε, κυκλοφόρησε ἀπὸ τὸν Ἰούνιο τοῦ 1966 μέχρι τὸ 1972 ὁπότε καὶ σταμάτησε. Μὲ τὴν φροντίδα τοῦ Ἀστερίου Δεβρελῆ τὰ φύλλα τῆς ἐφημερίδας ἀπὸ τὸ 1966-1970 δέθηκαν σὲ ἑνιαῖο τόμο καὶ διασώθηκαν στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Συλλόγου Ἱεροψαλτῶν Θεσσαλονίκης. Ἐπίσης, κάποια φύλλα ὑπάρχουν στὴν Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Θεσσαλονίκης.

Γιὰ τὴ δεύτερη ἐφημερίδα δυστυχῶς οἱ πληροφορίες εἶναι πενιχρές. Ἐκδόθηκε τὸ 1972 καὶ πρέπει νὰ συνέχισε ἡ ἔκδοσή της μέχρι τὸ 1979. Ἐκδότης της ἦταν ὁ Ἀστέριος Δεβρελής. Σὲ συνέντευξη, ποὺ εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μοῦ παραχωρήσει, δήλωσε πὼς κύριος ἀρθρογράφος της ἦταν ὁ Ἀλέξανδρος-Ἰωάννης Στρατίδης, ἀπόφοιτος τῆς Μεγάλης του Γένους Σχολῆς τοῦ 1929, ὁ Μετασσαράκης, ὁ Μυλαράκης καὶ ὁ Μιχαὴλ Παπανικολάου. Τὰ θέματα καὶ τὸ στήσιμο τῆς ἀρθρογραφίας τῆς ἐφημερίδας ἀκολουθοῦν τὴν *Ἠχώ τοῦ Βυζαντίου*. Τὸ ὄνομα τῆς ἐφημερίδος ***Φοῖνιξ***.

Δυστυχῶς ἡ ὅποια μέχρι τώρα ἔρευνα-ἀναζήτηση φύλλων αὐτῆς τῆς ἐφημερίδας δὲν εἶχε κανένα ἀποτέλεσμα. Οὔτε κἂν ὁ ἐκδότης δὲν μπόρεσε νὰ κρατήσει κάποια φύλλα ἐξ αἰτίας κάποιων ζημιῶν, ποὺ προκλήθηκαν στὸ σπίτι του, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ καταστραφοῦν ὅσα φύλλα εἶχε φυλάξει. Ἴσως κάποια στιγμὴ βρεθεῖ κάποιο φύλλο γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ πράγματος.

Κλείνοντας, εὐελπιστῶ ὅτι πρόσθεσα ἕνα λιθαράκι στὶς μέχρι τώρα γνώσεις μας γιὰ τὴν μεγάλη ψαλτικὴ παράδοση τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ κ΄ αἰώνα καὶ τῆς προσφορᾶς της στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη γενικότερα.

Νικόλαος Γραίκος

ΤΟ «ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΟ» ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΤΩΝ «ΖΩΓΡΑΦΑΙΩΝ» ΣΤΗ ΝΟΤΙΑ ΕΛΛΑΔΑ: ΑΠΟ ΤΙΣ ΜΕΙΚΤΕΣ ΝΕΩΤΕΡΙΖΟΥΣΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙ. ΣΤΟ ΝΕΟΒΥΖΑΝΤΙΝΙΣΜΟ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙ.

Σε μια σειρά εικόνων του τέλους του 19ου αι. διαβάζουμε την επιγραφή: *Ἐκ τοῦ σπουδα(στ)ηρίου Παντολέοντος Γ. Ζωγράφου καὶ υἱοῦ αὐτοῦ Γεωργίου* (Εικ. 1)[1]. Η επιγραφή αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για δύο κυρίως λόγους. Πρώτον, γιατί τεκμηριώνει την ύπαρξη ενός οργανωμένου αγιογραφικού εργαστηρίου που δρούσε στα τέλη του 19ου αι. και δεύτερον, γιατί οι ζωγράφοι του εργαστηρίου επιλέγουν τη λόγια και σπάνια ονομασία «σπουδαστήριο» αντί των συνηθισμένων ονομασιών «αδελφότητα ζωγράφων», «αγιογραφικός οίκος» ή με τις συμπεριληπτικές, εκ του τόπου καταγωγής, ονομασίες «Γαλατσιάνοι», «Καπεσοβίτες», «Κουλακιώτες» κ.ά. που διαβάζουμε σε πλήθος εικόνων του 19ου αι.[2] Η σπανιότητα του όρου «σπουδαστήριο», όσον αφορά τα αγιογραφικά εργαστήρια του 19ου αι. και ο λόγιος χαρακτήρας του, παραπέμπουν στην πιθανή ακαδημαϊκή παιδεία των ζωγράφων, και σε αντίστοιχες καλλιτεχνικές προσδοκίες[3]. Ποιοι είναι οι ζωγράφοι αυτοί, ποιο το έργο τους και

---

1. Η χαρακτηριστικότερη εικόνα που φέρει αυτήν την επιγραφή είναι του *Προφήτη Ηλία και της Πυρφόρου Αναβάσεώς του* στο τέμπλο ναό του Αγίου Νικολάου Πευκακίων της Αθήνας ιστορημένη το 1895. Βλ. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011, 329, 331-332, 869. Άλλες εικόνες που φέρουν την ίδια επιγραφή είναι οι εξής: (α) *αγίου Παντελεήμονα και σκηνών του βίου του* (1886) στον ναό της Παντάνασσας Μοναστηρακίου της Αθήνας. (β) Οι δεσποτικές εικόνες του *Ιησού Χριστού* (1889) και του *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* (1889) στον ναό του Αγίου Νικολάου-Αγίας Παρασκευής Άμφισσας, βλ. Ιω. Δ. Ζουμάς, *Το ιστορικόν της ενορίας «Η Κοίμηση της Θεοτόκου και ο Άγιος Νικόλαος» Αμφίσσης*, Άμφισσα 2000, 176.

2. Για τις βορειοελλαδικές συντεχνίες ζωγράφων από τα τέλη του 18ου αι. κ.ε. η βιβλιογραφία είναι πλούσια. Σε παλαιότερη προσπάθειά μας για την οριοθέτηση των κύριων ζωγραφικών τάσεων του 19ου αι. αναφερθήκαμε στις «βυζαντινότροπες - "λαϊκότροπες" τάσεις και τα βορειοελλαδικά εργαστήρια», βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 272-273, όπου συνοψίζουμε τη σχετική βιβλιογραφία.

3. Το «σπουδαστήριον» την εποχή αυτή συνδεόταν με τις «περὶ τὰ γράμματα ἀσχολίας», βλ.

ποια η θέση τους στην εκκλησιαστική τέχνη του 19ου αι.; Είναι τα βασικότερα από τα ερωτήματα τα οποία θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια.

Ερευνητικά δεδομένα και ερωτήματα

Οι δύο ζωγράφοι οι οποίοι με βάση την επιγραφή συγκροτούν το «σπουδαστήριο», είναι ο Παντολέων Γ. Ζωγράφος και ο γιος του Γεώργιος. Μέχρι πρόσφατα το έργο αυτών των ζωγράφων ήταν ελάχιστα γνωστό, με βάση όμως τη νεώτερη έρευνα μπορούμε να κατανοήσουμε πολύ καλύτερα την καλλιτεχνική τους δράση, να διαπιστώσουμε τη συγγενική τους σχέση με άλλους ζωγράφους της εποχής και να προσδιορίσουμε τα κοινά χαρακτηριστικά της τέχνης τους[4]. Μπορούμε έτσι να τεκμηριώσουμε την ύπαρξη μιας οικογένειας ζωγράφων τους οποίους αποκαλούμε «Ζωγραφαίους» από το κοινό τους επώνυμο. Το δραστήριο αυτό οικογενειακό εργαστήριο έδρασε στη νότια κυρίως Ελλάδα για ένα περίπου αιώνα, από τα μέσα του 19ου μέχρι τα μέσα του 20ού αι., διατηρώντας αξιοσημείωτη καλλιτεχνική ποιότητα, παρουσιάζοντας συγχρόνως και ενδιαφέρουσες τάσεις προσαρμογής στις νεωτερικές απαιτήσεις της εποχής, αρχικά τις δυτικότροπες μέχρι τα τέλη του 19ου αι. και στη συνέχεια τις νεοβυζαντινές από τις αρχές του 20ού αι. κ.ε.

Στ. Κουμανούδης 1900, *Συναγωγή Νέων Λέξεων ὑπό τῶν λογίων πλασθεισῶν ἀπό τῆς Ἁλώσεως μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων*, τ. 2, εν Αθήναις 1900, 921 [λήμμα «σπουδαστήριον»]. Όμως πολύ συχνά το ρήμα «σπουδάζω» παρέπεμπε στη μαθητεία σε καλλιτεχνικές Σχολές. Για παράδειγμα ο Γρ. Παπαδόπουλος θέλοντας να εξάρει τις καλλιτεχνικές γνώσεις του Σπ. Χατζηγιαννόπουλου θα γράψει τη φράση «σπουδάσας τὴν ἑλληνικὴν ἁγιογραφίαν», βλ. Γρ. Παπαδόπουλος, *Λόγος περί τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης καί ἰδιαιτέρως περί τῆς ἑλληνικῆς ἁγιογραφίας*, εν Αθήναις 1870, 13. Ο ίδιος ζωγράφος σε ιδιόχειρο αυτοβιογραφικό σημείωμα έγραφε για τη μαθητεία του στο *Σχολείο των Τεχνών* ότι «ἔμεινα δὲ σπουδάζων καὶ καταγινόμενος ἕξη ἔτη», βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, 355 (υποσ. 1). Το ίδιο ρήμα χρησιμοποιούνταν συχνά για την παρατήρηση έργων τέχνης. Για παράδειγμα το 1896 ο Δ. Αναστασόπουλος παρότρυνε κάθε Αθηναίο να επισκεφθεί τον ναό του Αγίου Γεωργίου του Καρύκη και «ἐκ τοῦ σύνεγγυς σπουδάσῃ τὴν τοιχογραφίαν» *Άφετε τα παιδία* του Αλ. Φιλαδελφέα, βλ. Δ. Α. Αναστασόπουλος, «"Ἄφετε τὰ παιδία ἐλθεῖν πρός με". Τοιχογραφία Αλεξάνδρου Φιλαδελφέως εν τω ναώ του Αγίου Γεωργίου», *Ποικίλη Στοά* ΙΒ΄(1896), 113-117. Αναφέρεται επίσης η λέξη «εἰκονογραφεῖον» ως πινακίδα σε εργαστήριο αγιογράφου στην Αθήνα το 1891, βλ. Κουμανούδης, *Συναγωγή Νέων Λέξεων*, 329. Τέλος στην ανάγκη κατασκευής «εθνικού εργαστηρίου αγιογραφίας» αναφέρεται η έκθεση της Ελλανοδίκου Επιτροπής των *Ολυμπίων* του 1870, βλ. [Ολύμπια του 1870], *Ὑπὸ τῆς ἐπὶ τῶν Ὀλυμπίων καὶ τῶν Κληροδοτημάτων Ἐπιτροπῆς*, Περ. Δευτέρα, Μέρος πρώτον, Αθήναι 1872, 12.

4. Για τους «Ζωγραφαίους», βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 327-332. Ν. Γραίκος & Γ. Φουστέρης, *«Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν». Εκκλησιαστική Τέχνη της Κύμης*, Αθήνα 2013, 216-225. Η παρούσα εισήγηση συνοψίζει, διορθώνει και συμπληρώνει όλες τις παλαιότερες αναφορές μας στο ίδιο θέμα.

Η καλλιτεχνική δράση των «Ζωγραφαίων» θέτει ενδιαφέροντα ερευνητικά ερωτήματα. Το πρώτο ερώτημα που τίθεται αφορά στην τεκμηρίωση των βιογραφικών και των εργογραφικών πληροφοριών όλων εκείνων των ζωγράφων, οι οποίοι θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν στο οικογενειακό αυτό εργαστήριο. Το δεύτερο σχετίζεται με το καλλιτεχνικό τους ύφος, τα εικονογραφικά τους πρότυπα και τις συνάφειές τους με άλλους ζωγράφους της εποχής. Το τρίτο ερώτημα παραπέμπει σε γενικότερα ζητήματα σχετικά με τη φυσιογνωμία της νεοελληνικής εκκλησιαστικής μας ζωγραφικής.

Οι «Ζωγραφαίοι»: βιογραφικά και εργογραφικά δεδομένα

Το σύνολο των πληροφοριών που διαθέτουμε για τους «Ζωγραφαίους» πηγάζουν από τις υπογραφές στις εικόνες τους, που ανακαλύπτουμε σε ναούς κυρίως του νοτιοελλαδικού χώρου και από τις γλίσχρες παλαιότερες βιβλιογραφικές αναφορές για το έργο τους. Σύμφωνα με αυτά τα δεδομένα γνωρίζουμε ότι το 1859 ο Παντολέων με τον Νικόλαο Ζωγράφο υπογράφουν ως αδέρφια και γιοι του Γ[εωργίου][5] την εικόνα της *Συνάξεως των Δώδεκα Αποστόλων* στον ναό του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας με την επιγραφή: *ΕΓΡΑΨΑΝ ΑΔΕΛΦΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΠΑΝΤΟΛΕΩΝ ΚΑΙ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Γ. ΖΩΓΡΑΦΟΙ 1859* (Εικ. 2). Άλλοι δύο ζωγράφοι γύρω στα μέσα του 19ου αι. υπογράφουν μερικές εικόνες σε ναούς των Αθηνών με το επώνυμο «Ζωγράφος» και το πατρώνυμο Γ[εώργιος]. Πρόκειται για τον Βασίλειο Γ. Ζωγράφο και τον Παντελεήμονα Γ. Ζωγράφο. Δεδομένη είναι η κοινή καλλιτεχνική δράση του Παντολέοντα με τον γιο του Γεώργιο με τον οποίο συγκροτούν κοινό αγιογραφικό «σπουδαστήριο». Στη συνέχεια τεκμηριώνεται η σχέση μαθητείας του Παντελή Γ. Ζωγράφου με τον πατέρα του Γεώργιο Παντολέοντα Ζωγράφο.

Ωστόσο το εγχείρημα της οριοθέτησης της οικογενειακής ομάδας των «Ζωγραφαίων» δεν είναι εύκολο, γιατί κατά τον 19ο αι. υπάρχουν πολλοί ζωγράφοι με το επώνυμο «Ζωγράφος» και ασφαλώς το κοινό επώνυμο δεν συνιστά αναγκαστικά κάποιου είδους συγγένεια. Για παράδειγμα ο **Νικόλαος Γ. Ζωγράφος** αδερφός του Παντολέοντα δεν θα πρέπει να συγχέεται με τον ομώνυμό του Κρητικό αγιογράφο από το χωριό Γαλατά Χανίων, ο οποίος έδρασε εντός κι εκτός της Κρήτης τον 19ο αι.[6]

Διαφορετικές είναι επίσης οι περιπτώσεις του **Ανδρέα Ζωγράφου**, που ζωγρά-

5. Υποθέτουμε ότι το αρχικό Γ. παραπέμπει στο Γεώργιος, αφού το όνομα αυτό παίρνει αργότερα ο εγγονός του Παντολέοντα.

6. Βλ. Μ. Σιγάλα, «Δράση Κρητών καλλιτεχνών στα Δωδεκάνησα το 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Γ. Χατζηιωάννου Πεδιώτη», στο: Θ. Δετοράκης (επιμ.), *Πεπραγμένα Η΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο, 9–14/9/1996, τ. Γ2, Νεότερη Περίοδος), Ηράκλειο 2000, 55–74.

φισε την εικόνα της *αγίας Μαρίνας και τεσσάρων σκηνών του βίου της* το 1848 στον ναό αγίας Μαρίνας Βέλου Κορινθίας[7] και πολλών ακόμα ζωγράφων με το επώνυμο Ζωγράφος που δραστηριοποιούνται κατά τον 19ο αι. στον βορειοελλαδικό χώρο[8].

Όμως σε άλλες περιπτώσεις οι σχέσεις δεν είναι τόσο ξεκάθαρες. Για παράδειγμα ο ζωγράφος **Ιάκωβος Ζωγράφος**, ο οποίος γύρω στα μέσα του 19ου αι. ζωγράφισε μερικές από τις δεσποτικές εικόνες του Αγίου Δημητρίου Χαλκίδας, έχει πολλές τεχνοτροπικές και εικονογραφικές ομοιότητες με την τέχνη του Παντελεήμονα του πρεσβύτερου και του Παντολέοντα Γ. Ζωγράφου[9].

Σχετική τεχνοτροπική συγγένεια με τους «Ζωγραφαίους» φαίνεται να έχει ο **Σωτήριος Ζωγράφος**, ο οποίος υπογράφει τις δεσποτικές εικόνες στην Παναγία Κερατσάνισσα Οξυλίθου Εύβοιας γύρω στα μέσα του 19ου αι. Μάλιστα στην τοπική βιβλιογραφία αναφέρεται, χωρίς όμως περαιτέρω αποδείξεις, ως συγγενής του Παντελή Γ. Ζωγράφου εγγονού του Παντολέοντα Ζωγράφου[10].

Ως πιθανό μέλος της οικογένειας θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε και τον **Μιχ. Ζωγράφο ή Πρινόπουλο**, ο οποίος το 1914 ιστόρησε την εικόνα της *αγίας Βαρβάρας και δώδεκα (12) σκηνών του μαρτυρίου της* στον ναό του Αγίου Φιλίππου Αθήνας με δυτικότροπα αλλά και «λαϊκότροπα» χαρακτηριστικά[11].

Ερωτήματα επίσης θέτει η επιγραφή στη δεσποτική εικόνα του *αγίου Ιω-*

---

7. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 422.

8. Όπως του Ιωάννου Καύκου Ζωγράφου εκ Λιτοχώρου [βλ. Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική εικονογραφία ως πηγή για την τοπική ιστορία της Πιερίας. Καλλιτεχνικές τάσεις και σύνολα φορητών εικόνων από την Πιερία (τέλη 18ου - μέσα 20ού αι.). Πρώτη συμβολή», στο: Ν. Γραίκος (επιμ.), *Η Πιερία στα βυζαντινά και νεότερα χρόνια* (Κατερίνη, 25-28/11/2003). Πρακτικά 3ου επιστημονικού συνεδρίου, Κατερίνη 2008, 396, 431, 434-435, εικ. 16], του Πολύκαρπου Ζωγράφου από τους Χιονάδες [βλ. ενδεικτικά Ν. Μ. Μπονόβας, «Η αγιορείτικη ζωγραφική στις απαρχές του 20ού αιώνα», στο: *Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης. Αφιέρωμα στην εκατονταετηρίδα της απελευθέρωσης (2/15 Νοεμβρίου 1912)*, Θεσσαλονίκη 2012, 283-311, 289], των αδερφών Αθανασίου και Γεωργίου Δ. Ζωγράφου και του γιου του Γεωργίου Χριστόδουλου (Χρήστου) Γ. Ζωγράφου από το Φλάμπουρο (Νεγοβάνη) Φλώρινας [βλ. Ι. Ζάρρα, «Η νεότερη εκκλησιαστική ζωγραφική», στο: Ευ. Ν. Κυριακούδης (επιμ.), *Η Φλώρινα και η περιοχή της*, Φλώρινα 2002, 157-159)].

9. Βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 383-384. Ομοιότητες παρατηρούμε στις παραστάσεις του *Ιησού Χριστού* και της *Παναγίας Βρεφοκρατούσας*, της *Συνάξεως των αρχαγγέλων*, όπως επίσης και στην εικόνα της *Κοιμήσεως της Θεοτόκου*, την οποία αποδίδαμε παλαιότερα στον αγιογράφο Σωκράτη Ι. Μόνου [βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 387-388. Πρβλ. νεότερα σχόλια στο Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 171 (υποσ. 273)]. Με βάση αυτά τα δεδομένα θα μπορούσε ο Ιάκωβος να συνδέεται με κάποια μορφή μαθητείας ή βαθμό συγγένειας με τους «Ζωγραφαίους».

10. Βλ. Χ. Δ. Φαράντος, «Ξυλόγλυπτα τέμπλα στην κεντρική και νότια Εύβοια [μέρος Α′]», *Αρχείον Ευβοϊκών Μελετών* Λ′ (1992/1993), 151-155.

11. Βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 332.

άννη του Προδρόμου στον ναό των Αγίων Ασωμάτων Θησείου, στην οποία διαβάζουμε: *Ἀδελφοὶ / Γεώργιος καὶ Κων/(στ)αντῖνος Παντ. Γ. Ζωγράφου / προσέφεραν ταύτην / τῷ 1856*[12]. Η επιγραφή μπορεί να αναγνωστεί με πολλούς τρόπους που οδηγούν σε διαφορετικά συμπεράσματα. Για παράδειγμα θα μπορούσαμε να διαβάσουμε ότι τα δύο αδέρφια και αφιερωτές της εικόνας Γεώργιος και Κωνσταντίνος ήταν γιοι του Παντολέοντα Γ. Ζωγράφου σε αρκετά όμως πρώιμη χρονολογία. Μπορεί πάλι να ήταν και οι τρεις αδέρφια. Ερωτήματα πάντως προκαλεί η περίπτωση ενός άλλου **Κωνσταντίνου Π. Ζωγράφου**, ο οποίος το 1880 ζωγραφίζει την εικόνα του *οσίου Θεοδοσίου του νέου* στον ναό Αγίου Πέτρου Άργους και την υπογράφει ως εξής: *Ἱστορήθη διὰ χειρὸς Κωνσταντ. Π. Ζωγράφου / ἐν Ἄργει τῇ α' Ἀπριλίου 1880.* Η τεχνοτροπία της εικόνας μοιάζει πολύ με την τεχνοτροπία των «Ζωγραφαίων»[13]. Να ήταν αυτός ο Κωνσταντίνος, ο υποτιθέμενος δεύτερος γιος του Παντολέοντα; Πάντως σε παλαιότερη μελέτη μας υποθέταμε ότι ο Κωνσταντίνος ίσως ήταν γιος του Αργείτη αγιογράφου Παναγιώτη Μ. Ζωγράφου, ο οποίος είχε αξιόλογο αγιογραφικό έργο στην Αργολίδα μετά τα μέσα του 19^{ου} αι.[14] Την υπόθεσή μας τη βασίζαμε στο πατρώνυμο Π[αναγιώτης;] του Κωνσταντίνου και σε τεχνοτροπικές ομοιότητες των έργων τους. Όμως νεώτερα στοιχεία αδυνατίζουν αυτήν την υπόθεση. Γνωρίζουμε σήμερα ότι γιος του Παναγιώτη Μ. Ζωγράφου (1856-1910) ήταν ο Μιχαήλ Π. Ζωγράφος (1897-1972) κι αυτός αγιογράφος που έδρασε όμως κατά τον 20^{ό} αι.[15] Για να τεκμηριώσουμε λοιπόν την ύπαρξη ενός δεύτερου γιου ή αδερφού του Παντολέοντα με το όνομα Κωνσταντίνος, θα πρέπει να συμπληρώσουμε τα δεδομένα αναζητώντας κι άλλες δικές του εικόνες.

Ερευνητικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η πιθανή διασύνδεση των «Ζωγραφαίων» με την οικογένεια των Ζωγράφων, οι οποίοι τη δεκ. του 1840 φιλοτέχνησαν τη γνωστή σειρά της «Εικονογραφίας του Αγώνα», μετά από παραγγελία του στρατηγού Ιωάννη Μακρυγιάννη[16]. Κύριος ζωγράφος της οικογένειας αυτής

12. Ό.π., 860.

13. Για τον Κωνσταντίνο Π. Ζωγράφο, βλ. ό.π, 422.

14. Ό.π.

15. Τα στοιχεία προκύπτουν από το υλικό, που συλλέγει ο Παναγιώτης Ζωγράφος, εγγονός του Παναγιώτη Μ. Ζωγράφου, και δημοσιεύει στη διαδικτυακή Πύλη της «Αργολικής Αρχειακής Βιβλιοθήκης Ιστορίας & Πολιτισμού».

16. Βλ. Σπ. Ι. Ασδραχάς & Γ. Τσαρούχης, «Ζωγράφος-Μακρυγιάννης», στο: *Οι Έλληνες Ζωγράφοι. Τόμος Πρώτος. Από τον 19^{ο} αιώνα στον 20^{ό}*, Αθήνα 1975, 12-61. *Ο ζωγράφος του στρατηγού Μακρυγιάννη,* (Θεσσαλονίκη, Οκτ.-Νοε. 1984). Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1984. Χρ. Κ. Λούκος, «Ο Μακρυγιάννης προσφέρει στη βασίλισσα της Αγγλίας Βικτωρία τις εικονογραφίες του Εικοσιένα (Τρία ανέκδοτα έγγραφα του 1839)», *Μνήμων* 5 (1975), 201-212. Ν. Γ. Μ[οσχονάς], «Ζωγράφος Δημήτριος», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* 1 (1997), 448-452, όπου και νεώτερη βιβλιογραφία. Πρβλ. παρατηρήσεις μας στο Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 327.

ήταν ο Δημήτριος (1790 περ. - μετά το 1840 ή το 1843), ο οποίος παλαιότερα ταυτιζόταν με τον γιο του Παναγιώτη. Αποδείχθηκε ότι κύριος ζωγράφος των εικόνων ήταν ο Δημήτριος, ενώ ο Παναγιώτης ήταν ένας από τους δύο γιους του που συνεργάστηκαν μαζί του[17]. Οι ζωγράφοι αυτοί κατάγονταν από τα Βορδόνια Λακωνίας. Κατά περίεργη σύμπτωση, κυκλοφορούσε στην Εύβοια η φήμη, ότι ο Παντολέων Γ. Ζωγράφος, παππούς του Παντελή Γ. Ζωγράφου, ήταν γαμπρός του Μακρυγιάννη. Όμως οι προφορικές αυτές μαρτυρίες δεν διασταυρώνονται από άλλου είδους πηγές[18]. Πάντως η τεχνοτροπία του «Ζωγράφου του Μακρυγιάννη» και των «Ζωγραφαίων» έχει κοινά στοιχεία, αλλά και αρκετές διαφορές[19]. Σε κάθε περίπτωση η συσχέτιση των δύο οικογενειών είναι θέμα που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης.

Συνοψίζοντας τα επιγραφικά δεδομένα και εξετάζοντας συγχρόνως τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των εικόνων μπορούμε να ανασυνθέσουμε το πιθανό γενεαλογικό δένδρο των «Ζωγραφαίων». Γενάρχης της οικογένειας ίσως ήταν ο Γεώργιος ο πρεσβύτερος γεννημένος μάλλον στα τέλη του 18ου ή στις αρχές του 19ου αι. Είναι άγνωστο εάν ο Γεώργιος ήταν κι αυτός ζωγράφος[20].

---

17. Βλ. Α. Φενερλή, «Οι ζωγράφοι του Μακρυγιάννη Δημήτριος και Παναγιώτης Ζωγράφος. Προσωπογραφικές και εργογραφικές διευκρινίσεις», *Ο Πολίτης* 36 (1980), 52-63.

18. Την πληροφορία μετέφερε ο Χρ. Παπαϊωάννου σε διάλεξή του στην Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, η οποία κυκλοφόρησε σε φυλλάδιο. Βλ. Α. Χρ. Παπαϊωάννου, *Παντελής Γ. Ζωγράφος και τα Βυζαντινά κειμήλια της κεντρικής Ευβοίας*, Αθήναι 1972, 2.

19. Για την τεχνοτροπία και τις εικονογραφικές συμβάσεις της «Εικονογραφίας του Αγώνα», όπως για παράδειγμα για τον τρόπο που ζωγραφίζονται τα δένδρα ή το κυκλικό νέφος με τον Θεό Πατέρα κ.ά., βλ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, «Οι εικόνες του αγώνα "Προς ευχαρίστησιν των Ελλήνων"», στο: *Ο Ζωγράφος του στρατηγού Μακρυγιάννη*. Πρβλ. σχόλιά μας στο Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 750, 751.

20. Σε παλαιότερη μελέτη μας διατυπώναμε την άποψη ότι ο γενάρχης της οικογένειας Γ[εώργιος] ήταν σίγουρα ζωγράφος [βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 327]. Την άποψή μας τη βασίζαμε σε παλαιότερη λανθασμένη καταγραφή των επιγραφών στις εικόνες του *αγίου Συμεών του Στυλίτη* και του *αγίου Παντελεήμονα* στον ναό της Παντάνασσας Μοναστηρακίου από τον Χρ. Ενισλείδη [βλ. Χρ. Μ. Ενισλείδης, *Η Παντάνασσα των Αθηνών. Το παλαιό Μέγα Μοναστήρι – το σημερινό Μοναστηράκι. Ιστορία - Λατρεία - Καλλιτεχνία*, Αθήναι 1966, 93]. Ο ερευνητής, ενώ απέδιδε σωστά τις εικόνες στον Παντολέοντα και στον Γεώργιο Ζωγράφο, διάβαζε λανθασμένα τις χρονολογίες και τις υπογραφές. Έτσι στην πρώτη εικόνα (*οσίου Συμεών Στυλίτη*) διάβαζε τη χρονολογία 1852 αντί 1851 και στη δεύτερη (*αγίου Παντελεήμονα*) διάβαζε 1836 αντί 1886. Ιδιαίτερα η δεύτερη παρανάγνωση ήταν καθοριστική, γιατί σε μία τόσο πρώιμη χρονολογία ο Γεώργιος δεν θα μπορούσε να είναι γιος του Παντολέοντα αλλά πατέρας του. Δυστυχώς κατά την πρώτη καταγραφή του συνόλου των εικόνων και των τοιχογραφιών του ναού, που πραγματοποιήσαμε στις 19/10/2007, οι συγκεκριμένες εικόνες έλειπαν για συντήρηση. Η νεότερη in situ καταγραφή, που πραγματοποιήσαμε, αποκάλυψε τις πραγματικές επιγραφές, στις οποίες αναμφίβολα δεν υπάρχει καμία αναφορά στον πατέρα του Παντολέοντα Γεώργιο, αλλά στον γιο του. Επίσης η εικόνα του *οσίου Συμεών του Στυλίτη* είναι ιστορημένη μόνο από τον

Υποθέτουμε ότι παιδιά του ήταν οι ζωγράφοι Παντολέων, Νικόλαος, Βασίλειος και Παντελεήμων ο πρεσβύτερος, οι οποίοι αναπτύσσουν την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα γύρω στα μέσα του 19^{ου} αι. και υπογράφουν με το κοινό πατρώνυμο Γ[εώργιος]. Τη συγγενική τους σχέση ενισχύουν οι πολλές τεχνοτροπικές συνάφειες των εικόνων τους, οι οποίες παραπέμπουν σε κοινές καλλιτεχνικές αφετηρίες. Την οικογενειακή παράδοση συνεχίζει ο γιος του Παντολέοντα, ο Γεώργιος, μέχρι τις αρχές του 20^{ού} αι. και στη συνέχεια ο γιος του Γεωργίου ο Παντελής μέχρι τα μέσα του 20^{ού} αι.

Η καλλιτεχνική δράση των «Ζωγραφαίων» εντοπίζεται κυρίως στην Αθήνα, αλλά και σε άλλες περιοχές του νοτιοελλαδικού χώρου, όπως στην Εύβοια, στα νησιά του Αιγαίου και στη Στερεά Ελλάδα. Σύμφωνα με άλλες πληροφορίες πολλά μέλη της οικογένειας διέμειναν στην περιοχή Ζωγραφαίικα της Πλάκας βορείως της Ακρόπολης γύρω από τον κατεδαφισθέντα ναό της Παναγίας Βλασσαρούς ο οποίος αναφέρεται ως οικογενειακός[21]. Στον σημερινό ναό του Αγίου Φιλίππου, ο οποίος ανεγέρθηκε τον 19^{ο} αι., πολύ κοντά στον κατεδαφισθέντα ναό της Βλασσαρούς, μεταφέρθηκαν όλα τα κειμήλια του ναού ανάμεσα στα οποία και πολλές εικόνες των «Ζωγραφαίων»[22]. Πολλές εικόνες διασώζονται σε άλλους ναούς της Αθήνας, αλλά και στην περιοχή της Κύμης, στην οποία έζησε για μεγάλο χρονικό διάστημα ο γιος του Παντολέοντα ο Γεώργιος και ο εγγονός του Παντελής[23]. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι και ο γιος του Γεώργιος υπέγραφε αρχικά τις εικόνες του ως «Υδραίος», στοιχείο το οποίο μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι γεννήθηκε μάλλον στην Ύδρα γύρω στα μέσα του 19^{ου} αι.

Τα βιογραφικά στοιχεία που διαθέτουμε για κάθε έναν από τους «Ζωγραφαίους» είναι γλίσχρα. **Ο Παντολέων Ζωγράφος** (πριν το 1849 - λίγο μετά το 1901)[24], γιος του αγνώστου λοιπόν στοιχείων Γεωργίου, ήταν ιδιαίτερα σημα-

---

Παντολέοντα Ζωγράφο. Οι πραγματικές επιγραφές είναι οι εξής: (α) Επιγραφές στην εικόνα του *αγίου Παντελεήμονα*: *Ο ΑΓΙΟΣ / ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ*. (Κάτω) *ΣΥΝΤΕΧΝΙΑ ΤΩΝ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΠΑΡΕΠΙΔΗΜΟΥΝΤΩΝ ΠΕΔΙΛΟΠΟΙΩΝ ΚΑΙ ΣΚΥΤΟΡΡΑΦΩΝ*. (Κάτω) *Ἀθήνησι 1886 / ἐκ τοῦ σπουδα(στ)ηρίου Παντολέοντος / Γ. Ζωγράφου καὶ / τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ / Γεωργίου*. (β) Επιγραφές στην εικόνα του *οσίου Συμεών του Στυλίτη*: *Ο ΟΣΙΟΣ / ΣΥΜΕΩΝ ὁ Στυλίτης*. (Κάτω) *Συνδρομῇ τῆς ἐν Ἀθήναις συντεχνίας τῶν Μεταξουργῶν καὶ λοιπῶν συνδρομητῶν*. (Κάτω) *Ἔργον Παντολέοντος Γ. Ζωγράφου Ὑδραίου. Ἀθήνησι 1851*.

21. Βλ. Χρ. Θέμελης, «Ευβοϊκαί εκκλησιαστικαί προσωπικότητες [Β]», *Θεολογία* ΝΕ΄ (1984), 948, 950.

22. Για τον ναό, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 49-50, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

23. Για το έργο των «Ζωγραφαίων» στην Κύμη. Βλ. Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 216-225.

24. Για το ζωγράφο, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 328-330· Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 222-223. Υπογράφει τα έργα του με τους παρακάτω τρόπους: (α) *ἀθήνησι [...] Παντολέων Γ. Ζωγράφος ἔγραψε*. (β) *Ζωγράφος Παντολέων ἔγραψε*. (γ) *ἔργον*

ντική καλλιτεχνικά προσωπικότητα με πλούσια δράση σε όλο τον νοτιοελλαδικό χώρο από το 1849[25] μέχρι το 1901[26]. Είναι γνωστές περίπου ογδόντα εικόνες του στην Αθήνα[27], στον Πειραιά[28], στο Κερατσίνι[29], στο Αιγάλεω[30], στην Νί-

---

Παντολέοντος Γ. Ζωγράφου. (δ) *Παντολέων Γ. Ζωγράφου ὑδραίου [...] Ἀθ[ῆναι]*. (ε) *Παντολέων Γ. Ζωγράφου*. (στ) *Π. Γ. Ζωγράφος*. (ζ) *Π. Γ. Ζωγράφος ἔγραψε*. (η) *Ἀθήνησι Παντολέων Ζωγράφος*. (θ) *Ὁ ζωγράφος Παντολέων Γ. Ζωγράφου*. (ι) *Ἀθήνησι [...] Παντολέων ἔγραψε*.

25. Η παλαιότερη εικόνα, που φέρει την υπογραφή του είναι του *οσίου Συμεών του Στυλίτη* το 1851 στον ναό της Παντάνασσας Μοναστηρακίου Αθήνας. Η παλαιότερη όμως ανυπόγραφη είναι της *αγίας Παρασκευής* το 1849 στον ναό του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 857.

26. Η νεότερη εικόνα του είναι των *Εισοδίων της Θεοτόκου* στον ναό των Ταξιαρχών Κύμης το 1901, βλ. Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 219 (εικ. 146).

27. Στους ναούς: (α) Αγίας Ειρήνης Αιόλου. Εικόνα *αγίου Διονυσίου* (τέλη 19[ου] αι., ανυπόγραφη), βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 847. (β) Χρυσοσπηλιώτισσας. Εικόνες: *αγίου Γεωργίου εν Ιωαννίνοις* (μέσα 19[ου] αι., ανυπόγραφη), *Συνάξεως των Δώδεκα Αποστόλων* (μέσα 19[ου] αι., ανυπόγραφη), *αγίου Χαραλάμπους* (1877), βλ. ό.π., 850. (γ) Αγίου Φιλίππου. Εικόνες: *αγίου Κωνσταντίνου και Ελένης* (1852), *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* (1870), *αγίας Παρασκευής* (1849, ανυπόγραφη), *Συνάξεως των Δώδεκα Αποστόλων* (1859, από κοινού με τον αδερφό του Νικόλαο), βλ. ό.π., 857. Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα», στο: Χρ. Φ. Μαργαρίτης (επιμ.), *Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στην νεώτερη τέχνη* (Άνδρος. Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 30 Ιουν.-29 Σεπτ. 2013). Κατάλογος έκθεσης. Αθήνα 2013, 40-42. (δ) Παντάνασσας Μοναστηρακίου. Εικόνες: *αγίου Παντελεήμονα* (1886, από κοινού με τον υιό του Γεώργιο), *οσίου Συμεών Στυλίτη* (1851), βλ. Ενισλείδης, *Η Παντάνασσα*, 93 [όπου λάθη στη μεταγραφή των επιγραφών]· Χ. Κουτελάκης & Αμ. Φώσκολου, *Πειραιάς και Συνοικισμοί (Μαρτυρίες και γεγονότα από τον 14*[ο] *αιώνα μέχρι σήμερα)*, Αθήνα 1991, 88 (υποσ. 112). (ε) Αγίων Ασωμάτων Θησείου. Εικόνες: *Μητέρας του Θεού* (1856; Ανυπόγραφη), *Ιησού Χριστού* (1856; Ανυπόγραφη), *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* (1856, υπογραμμένη μαζί με τους Γεώργιο; και Κωνσταντίνο;), *Συνάξεως των Ταξιαρχών* (1853, ανυπόγραφη), βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 860. Κουτελάκης & Φώσκολου, *Πειραιάς*, 88 (υποσ. 112) για την εικόνα των *Ταξιαρχών* για την οποία αναφέρεται η χρονολογία 1841. (στ) Αγίου Δημητρίου Ψυρρή. Εικόνα του *αγίου Σπυρίδωνα* (1880), βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 865. Κουτελάκης & Φώσκολου, *Πειραιάς*, 88 (υποσ. 112). (ζ) Αγίου Νικολάου Πευκακίων. Εικόνες: *προφήτη Ηλία* (1895, από κοινού με τον υιό του Γεώργιο), *αγίου Νικολάου* (1895; Ανυπόγραφη), *αγίου Κωνσταντίνου Υδραίου* (1893, από κοινού με τον υιό του Γεώργιο), *Ευαγγελισμός* (1895; Στο επιστύλιο του τέμπλου, ανυπόγραφη), *Ευαγγελισμός* (1895), *άγιος Νικόλαος* (τέλη 19[ου] αι., ανυπόγραφη), βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 869-870. (η) Αγίου Γεωργίου Ριζάρη. Εικόνα του *αγίου Γεωργίου* (1857) βλ. ό.π., 873. (θ) Ζωοδόχου Πηγής. Εικόνες: *Συνάξεως των Αγίων Αποστόλων* (1860), *αγίου Κωνσταντίνου Υδραίου* (1871), βλ. Σπ. Ν. Λόντος, *Ο Ἱερός Ναός Ζωοδόχου Πηγής Αθηνών*, Αθήνα 2002, 46 (εικ. σ. 52,53).

28. Στους ναούς: (α) Αγίου Νικολάου. Εικόνες: *αγίου Κωνσταντίνου Υδραίου* (τέλη 19[ου] αι.), *Μητέρας του Θεού* (1896), βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 887, 888. (β) Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Εικόνες: *Μετάστασης της Θεοτόκου* (1883), *Συνάξεως των αρχιστρατήγων Μιχαήλ και Γαβριήλ* (1897), *αγίας Βαρβάρας* (τέλη 19[ου] αι.), βλ. ό.π., 882. (γ) Ευαγγελίστριας. Εικόνα: *αγίων Θεοδώρων* (1898), βλ. ό.π., 891. (δ) Αγίου Σπυρίδωνα. Εικόνες: *αγίας Ματρώνας Χιοπολίτισσας* (1883), *αγίου Ελευθερίου* (1879), *αποστόλου Ανδρέα* (1874),

καια[31], στην Κόρινθο[32], στη Λειβαδιά[33], στην Αταλάντη[34], στην Άμφισσα[35], στη Χαλκίδα[36] και στην περιοχή της Κύμης[37] και σίγουρα πολλές ακόμα βρίσκο-

---

Ιησού Χριστού Μέγα Αρχιερέα (1878), βλ. ό.π., 885, πρβλ. Κουτελάκης & Φώσκολου, *Πειραιάς*, 88 (υποσ. 112), 349. Στον ίδιο ζωγράφο θα μπορούσαμε να αποδώσουμε τις τέσσερις κεντρικές δεσποτικές εικόνες του *αγίου Σπυρίδωνα*, της *Μητέρας του Θεού*, του *Ιησού Χριστού* και του *αγίου Ιωάννη Προδρόμου*, οι οποίες φέρουν ασημένιες επενδύσεις που δυσκολεύουν την ταύτιση και τις δεκατρείς (13) κεντρικές παραστάσεις του επιστυλίου δηλ. της *Γεννήσεως του Χριστού*, της *Υπαπαντής*, της *Βάπτισης*, της *Ανάστασης του Λαζάρου*, της *Βαϊοφόρου*, της *Σταύρωσης*, του *Μυστικού Δείπνου*, της *Ανάστασης*, της *Ψηλάφησης του Θωμά*, της *Μεσοπεντηκοστής*, της *Ανάληψης*, της *Πεντηκοστής* και της *Μεταμόρφωσης*. Πρβλ. παλαιότερα σχόλιά μας στο Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 336-337.

29. Στον ναό του αγίου Νικολάου Κερατσινίου (προερχόμενη από τον διπλανό ναό του αγίου Γεωργίου) την εικόνα του *αγίου Δημητρίου* (1879), βλ. Κουτελάκης & Φώσκολου, *Πειραιάς*, 88.

30. Στο Προσκύνημα της Αγίας Βαρβάρας (Αιγάλεω) την εικόνα του *αγίου Δημητρίου* (1883), βλ. ό.π., 340.

31. Στο Μουσείο της Μητρόπολης Νίκαιας την εικόνα της *Κοιμήσεως της Θεοτόκου* (1853), βλ. ό.π., 349 (υποσ. 381).

32. Στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητρόπολης Κορίνθου τις εικόνες που προέρχονται από τον ναό των Ταξιαρχών Πύλης Ρωμαϊκής Αγοράς της Αθήνας: (α) *Ιησού Χριστού* (1892; ανυπόγραφη), (β) *Μητέρας Θεού* (1892; Ανυπόγραφη), (γ) *Συνάξεως των Αρχαγγέλων* (1892; Ανυπόγραφη), (δ) *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* (1892; Ανυπόγραφη), (ε) *αγίου Παντελέημονα* (1892), (στ) *προφήτη Ηλία* (1880), (ζ) *αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης* (1857), (η) *αγίων νεομαρτύρων Δημητρίου και Παύλου* (1865), βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 976-977.

33. Στον ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου την εικόνα του *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* (1890), βλ. ό.π., 910.

34. Στον ναό των Αγίων Θεοδώρων Αταλάντης. Εικόνες: *αγίου Δημητρίου* (1868) και *Ανάστασης* (1868, ανυπόγραφη), βλ. ό.π., 919, 920.

35. Στον ναό του Αγίου Νικολάου-Αγίας Παρασκευής Άμφισσας. Εικόνες: *Μητέρας του Θεού* (1888), *αγίου Νικολάου* (1889), *Ιησού Χριστού* (1889, από κοινού με τον υιό του Γεώργιο), *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* (1889, από κοινού με τον υιό του Γεώργιο), βλ. Ζουμάς, *Το ιστορικόν*, 176-178.

36. Στον ναό του Αγίου Νικολάου Χαλκίδας την εικόνα του *αγίου Κωνσταντίνου του Υδραίου* (μέσα 19ου αι., ανυπόγραφη), βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 905.

37. Στους ναούς: (α) Αγίου Αθανασίου Κύμης. Εικόνες: *αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης* (1870), *Τριών Ιεραρχών* (1880), *αγίου Αθανασίου* (1880), πέντε (5) μικρές προσκυνηματικές εικόνες μπροστά από τις δεσποτικές (1880; Ανυπόγραφες), βλ. Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 262-264. (β) Ναός Ταξιαρχών Κύμης. Δεσποτικές Εικόνες: *Συνάξεως των Ασωμάτων* (1880), *Μητέρας του Θεού Ελπίδος των Χριστιανών* (1880;), *Ιησού Χριστού Σωτήρα του Κόσμου* (1880), *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* (1880), *Εισοδίων της Θεοτόκου* (1901). Ανυπόγραφες εικόνες επιστυλίου ιστορημένες το 1880(;): *Ανάστασης*, *Ανάληψης*, *Βάπτισης*, *Γέννησης του Χριστού*, *Μεταμόρφωσης*, *Πεντηκοστής*, *Σταύρωσης*, *Ψηλάφησης του Θωμά*, *Αποτομής του Προδρόμου*, *Ίδε ο Άνθρωπος*, *Περιτομής*, βλ. ό.π., 274-278. (γ) Ναός Εισοδίων της Θεοτόκου Κύμης. Εικόνα της *Βαϊοφόρου* (1880; Ανυπόγραφη, εικόνα επι-

νται διάσπαρτες σε διάφορους ναούς. Ικανός επίσης αριθμός εικόνων του Παντολέοντα σώζονται στην Ύδρα, στην οποία μάλλον έζησε για κάποιο διάστημα[38]. Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλές από τις εικόνες του είναι δεσποτικές[39] και παραγγελίες μεγάλων επαγγελματικών συντεχνιών[40] της εποχής, στοιχεία που αποδεικνύουν τη μεγάλη του φήμη.

Ο **Νικόλαος Ζωγράφος** είναι αδερφός του Παντολέοντα και φαίνεται ότι για κάποιο διάστημα εργαζόταν μαζί του, αφού, όπως είδαμε, το 1859 υπογράφουν ως «αδελφοί ζωγράφοι» την εικόνα της *Συνάξεως των Αποστόλων* στον ναό του Αγίου Φιλίππου Αθήνας[41]. Δεν γνωρίζουμε όμως άλλες εικόνες του.

στυλίου), βλ. ό.π., 279. Αναφέρονται επίσης έργα του στους ναούς των Αγίων Αναργύρων Οξυλίθου και του Αγίου Νικολάου Καρύστου, βλ. M.-R. Oakes, «Ο Ναός των Ταξιαρχών της Κύμης και δυο άγιοι-προστάτες των αμπελώνων», *Κουμιώτικα Νέα* 10 (1985), 3. Για τα έργα αυτά δεν έχουμε άμεση εποπτεία και δεν αποκλείεται να ανήκουν στον Παντελή Γ. Ζωγράφο.

38. Για παράδειγμα ως «Υδραίος» υπογράφει το 1857 την εικόνα του *αγίου Γεωργίου* στον ομώνυμο ναό του Ριζάρη στην Αθήνα και το 1851 την εικόνα του *οσίου Συμεών του Στυλίτη* στην Παντάνασσα Μοναστηρακίου της Αθήνας.

39. Όπως για παράδειγμα οι δεσποτικές εικόνες στους ναούς του Αγίου Αθανασίου και των Ταξιαρχών στην Κύμη, βλ. Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 44-45, 71-76.

40. Χαρακτηριστικές είναι οι παρακάτω αφιερωματικές εικόνες συντεχνιών: (α) *Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης* (1857), «δαπάνη τῶν ἀμ[π]ατζήδων πρωτωμα(στ)[όρων]» στη συλλογή του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Ι. Μ. Κορίνθου. (β) *Συνάξεως των Αποστόλων* (1860), «ὑπὸ τῆς συντεχνίας ἰχθυοπωλῶν» στον ναό της Ζωοδόχου Πηγής Αθήνας. (γ) *Αγίου Χαραλάμπους* (1877), «Δαπάνη τῶν Λιθοξόων Συντεχνίας» στον ναό της Χρυσοσπηλιώτισσας της Αθήνας. (δ) *Αγίου Γεωργίου εν Ιωαννίνοις* (μέσα 19ου αι.), «Δαπάνη τῶν ἐν Ἀθήναις καὶ Πειραιεῖ παρεπιδημούντων Ἠπειρωτῶν» στον ναό της Χρυσοσπηλιώτισσας της Αθήνας. (ε) *Συνάξεως των Δώδεκα Αποστόλων* (μέσα 19ου αι.), «ΦΙΛΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗ ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ / ΒΟΥΡΜΠΙΑΝΗΣ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ», στον ναό της Χρυσοσπηλιώτισσας της Αθήνας. (στ) *Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης* (1852), «Αναλώμασι τῆς ἐν Ἀθήναις / συντεχνίας τῶν Βυρσοδεψῶν» στον ναό του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας. (ζ) *Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* (1870), «Συντεχνία τῶν ἐν Ἀθήναις / ὑδροφόρων» στον ναό του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας. (η) *Συνάξεως των Δώδεκα Αποστόλων* (1859), «Ἀναλώμασι τῶν / ἐν Ἀθήναις Σιδηρ(ου)ρ/γῶν» στον ναό του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας. (θ) *Αγίου Παντελεήμονα* (1886), «ΣΥΝΤΕΧΝΙΑ ΤΩΝ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΠΑΡΕΠΙΔΗΜΟΥΝΤΩΝ ΠΕΔΙΛΟΠΟΙΩΝ ΚΑΙ ΣΚΥΤΟΡΡΑΦΩΝ» στον ναό της Παντάνασσας Μοναστηρακίου της Αθήνας. (ι) *Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης* (1870), «ἡ ἐν Κύμῃ συντεχνία τῶν ἐμπόρων καὶ βιομηχά-/νων» στον ναό του Αγίου Αθανασίου Κύμης. Γενικότερα για τις αφιερωματικές εικόνες συντεχνιών και αδελφοτήτων κατά τον 19ο αι., βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 666-687.

41. Για τον ζωγράφο, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 330-331. Με το ίδιο όνομα και καταγωγή από το Λεωνίδιο καταγράφεται ζωγράφος, ο οποίος το 1859 συμμετέχει στα *Α΄ Ολύμπια* με το έργο «Εικών του Ι. Χριστού». Βλ. [Ολύμπια του 1859], *Γενική Ἔκθεσις, ὑποβληθεῖσα εἰς τὴν Α.Μ. τὸν βασιλέα, ὑπὸ τοῦ προέδρου τῆς ἐπὶ τῶν Ὀλυμπίων Ἐπιτροπῆς*, Αθήναι 1860. Η. Γ. Μυκονιάτης, «Το καλλιτεχνικό τμήμα των "Ολυμπίων" στην Αθήνα του 19ου αιώνα», *Εγνατία* 3 (1991/1992), 79, 109. Ιω. Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις – οι καλλιτέχνες και το κοι-*

Ο **Βασίλειος Ζωγράφος** είναι ίσως ο τρίτος αδελφός του Παντολέοντα[42]. Γνωρίζουμε δύο εικόνες του. Η πρώτη είναι του *αγίου Σπυρίδωνα* στον ναό του Χριστοκοπίδη, η οποία φέρει την υπογραφή: *Ἔργον Β. Γ. Ζωγράφου 1866*[43]. Η δεύτερη είναι η δεσποτική εικόνα του *Ιησού Χριστού* στον ναό Αγίας Άννης στα Αηδόνια Άνδρου με την υπογραφή: *Έργον Βασιλείου Γ., Ζω…*[44]. Οι εικόνες παρουσιάζουν επιπλέον πολλές τεχνοτροπικές ομοιότητες με τις εικόνες του Παντολέοντα.

Ο **Παντελέημων Γ. Ζωγράφος**, ο οποίος εργάζεται στην Αθήνα στα μέσα περίπου του 19ου αι., ήταν μάλλον ο τέταρτος αδερφός της οικογένειας. Γνωρίζουμε έξι (6) εικόνες του στους ναούς του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας και Ασωμάτων Θησείου Αθήνας (Εικ. 3)[45]. Η τέχνη του έχει πολλές ομοιότητες με την αντίστοιχη του Παντολέοντα με εμφανείς όμως κάποιες λαϊκότροπες διατυπώσεις. Η εμβέλεια της δράσης του φθάνει μέχρι τη δεκαετία του 1870[46].

Από τα τέσσερα πιθανά αδέρφια της οικογένειας των «Ζωγραφαίων» μόνο για τον Παντολέοντα διαθέτουμε επαρκείς πληροφορίες για τη διαχρονική καλ-

---

νό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2000, 413. Δεν γνωρίζουμε εάν πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο. Πάντως η δηλωθείσα καταγωγή από το Λεωνίδιο θέτει νέα ερωτήματα και δυσκολεύει την ταύτιση.

42. Για το ζωγράφο, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 331. Το 1875 συμμετέχει στα *Β΄ Ολύμπια* με το έργο «Εικών Θεομήτορος» δηλώνοντας ως έδρα την Αθήνα. Βλ. [Ολύμπια του 1875], *Ὑπὸ τῆς ἐπὶ τῶν Ὀλυμπίων καὶ τῶν Κληροδοτημάτων Ἐπιτροπῆς. Περίοδος τρίτη.* Αθήναι 1878. Μυκονιάτης, *Το καλλιτεχνικό τμήμα*, 112. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις*, 421.

43. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 868.

44. Βλ. Α. Γουλάκη-Βουτυρά & Γ. Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου*, Άνδρος 2001, 238.

45. Υπογράφει τις εικόνες του με τους παρακάτω τρόπους: (α) *ἔργασθὲν ὑπὸ / Παντελεήμονος Γ. Ζωγράφου*. Εικόνες *Παναγίας Βρεφοκρατούσας*, *αγίου Ιωάννη Προδρόμου* και *Γεννήσεως της Θεοτόκου* στον ναό του Αγίου Φιλίππου, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 857. (β) *[– – –] Πα – – –] Ζωγράφος*. Στην εικόνα των *Εισοδίων της Θεοτόκου* στον ναό του Αγίου Φιλίππου, ό.π. (γ) *Διὰ χειρὸς Παντελ. Γ. Ζ[– – –]*. Στην εικόνα του *Ευαγγελισμού* στον ναό Ασωμάτων Θησείου, ό.π. 861.

46. Στον Οδηγό του Μπούκα για το έτος 1875 διαβάζουμε: «α΄. Ἁγιογράφοι […] Ζωγράφου Παντελῆς, συνοικία Ἁγίων Ἀποστόλων, πλησίον τοῦ 4 Ἀστυνομικοῦ Τμήματος», Μιλτ. Μπούκας, *Οδηγός εμπορικός, γεωγραφικός και ιστορικός των πλείστων κυριωτέρων πόλεων της Ελλάδος του έτους 1875 διαιρούμενος εις μέρη δύω […] εκδιδόμενος κατ΄ έτος, έτος Α΄*, εν Αθήναις 1875, 71. Είναι πολύ πιθανό να πρόκειται για το ζωγράφο μας. Μία επίσης εικόνα της *Ένθρονης Θεοτόκου* της Συλλογής Τσακύρογλου, φέρει την υπογραφή: *Artisti Pandeli Sografo* και τη χρονολογία 1867, βλ. Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες. Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου*, Αθήνα 1980, 240, εικ. 393. Η τεχνοτροπία της εικόνας έχει ομοιότητες με την αντίστοιχη των εικόνων του Παντελεήμονα Γ. Ζωγράφου, αλλά και αρκετές διαφορές. Ίσως πρόκειται για τον ίδιο ζωγράφο. Πάντως η υπογραφή με λατινικά στοιχεία θέτει νέα ερωτήματα σχετικά με τη μαθητεία ή την παραμονή του Παντελεήμονα στο εξωτερικό. Για το θέμα, πρβλ. αναλυτικότερες παρατηρήσεις μας στο Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 331.

λιτεχνική του εξέλιξη. Γνωρίζουμε ότι γιος του **Γεώργιος Π. Ζωγράφος** (μέσα 19ου αι. - μετά το 1897[47]) έγινε κι αυτός ζωγράφος μαθητεύοντας στο οικογενειακό εργαστήριο[48]. Ο Γεώργιος εγκαταστάθηκε στη Λιανάμμο της Κύμης Εύβοιας πριν το 1860[49]. Όπως προαναφέραμε με βάση την υπογραφή του στην εικόνα της *Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού* (1880) του ναού των Ταξιαρχών Κύμης, πιθανότατα γεννήθηκε στην Ύδρα, στην οποία έζησε για κάποιο διάστημα η οικογένειά του. Ίσως για κάποιο μικρό χρονικό διάστημα, πριν τη μετοικεσία του στην Κύμη, να έζησε και στη Χαλκίδα, αφού στην εικόνα της *Περιτομής του Χριστού* (1881), στον ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου Κύμης αναφέρει ως έδρα του τη Χαλκίδα[50]. Εικόνες του καταγράφουμε στην Αθήνα[51] και στην Κύμη[52].

---

47. Τελευταία χρονολογημένη εικόνα του είναι της *Κοιμήσεως της Θεοτόκου* το 1897 στον ναό της Λιαουτσάνισσας Κύμης, βλ. Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 286.

48. Για το έργο του Γεωργίου στην Εύβοια υπάρχει η παλαιότερη αναφορά Θέμελης, *Εὐβοϊκαὶ ἐκκλησιαστικαὶ προσωπικότητες*, 948. Νεότερα στοιχεία με βάση την έρευνα των έργων του στην Αθήνα και στην περιοχή της Κύμης, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 331-332 και Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 223-224, όπου και σύνοψη της σχετικής βιβλιογραφίας. Ο Γεώργιος υπέγραφε τα έργα του ως εξής: (α) *Γεώργιος Π. Ζωγράφος Εξ Ὕδρας ἔγραψεν.* (β) *Γ. Π. Ζωγράφος.* (γ) *Ἐν Κύμῃ [– – –] Γεώργι(ου) Π. Ζωγράφ(ου).*

49. Βλ. Θέμελης, *Εὐβοϊκαὶ ἐκκλησιαστικαὶ προσωπικότητες*, 948. Το terminus ante quem του έτους 1860 που θέτει ο Θέμελης είναι μάλλον πολύ πρώιμο. Άλλωστε οι χρονολογημένες εικόνες του Γεωργίου στην Κύμη ξεκινούν από το 1879 κ.ε.

50. «1881 Χαλκὶς Γ. Π. Ζωγράφος», βλ. Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 279.

51. Στην Αθήνα καταγράφουμε την εικόνα της *Ζωοδόχου Πηγής* (1899) στον ναό του αγίου Φιλίππου, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 857. Από κοινού με τον πατέρα του Παντολέοντα θα ιστορήσει εικόνες στους ναούς του Αγίου Νικολάου Πευκακίων και Παντάνασσας Μοναστηρακίου.

52. Στην περιοχή της Κύμης καταγράφουμε τις παρακάτω εικόνες του Γεωργίου: (α) Ναός των Ταξιαρχών. Δεσποτικές εικόνες της *Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού* (1880) και του *αγίου Γεωργίου* (1880). Εικόνες επιστυλίου, μερικές από τις οποίες φυλάσσονται στον ναό Εισοδίων της Θεοτόκου, ιστορημένες τη δεκ. του 1880: *Ευαγγελισμός, Γέννηση του Χριστού, Υπαπαντή, Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Ανάληψη, Ανάσταση, Ίδε ο Άνθρωπος, Κοίμηση της Θεοτόκου, Ζωοδόχος Πηγή, Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων, Περιτομή, Άγιοι Πάντες*. Άλλες αποδιδόμενες εικόνες: *Εισόδια της Θεοτόκου, Ιησούς Χριστός Σωτήρας του Κόσμου.* Βλ. Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 274-277. (β) Ναός Εισοδίων της Θεοτόκου: *αρχάγγελος Μιχαήλ* (1883), *αρχάγγελος Γαβριήλ* (1883), *Ιησούς Χριστός Μέγας Αρχιερεύς* (1880). Βλ. ό.π., 280. (γ) Ναός Παναγίας Λιαουτσάνισσας: *Κοίμηση της Θεοτόκου* (1897), *Ιησούς Χριστός, τέσσερις (4) ευαγγελιστές* και *άγιοι Στέφανος* και *Ρωμανός ο Μελωδός* στα θωράκια του άμβωνα (1900 περ.). Βλ. ό.π., 286-287. (δ) Ναός Αγίου Νικολάου Λιθαρή την εικόνα των *αγίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου* (τέλη 19ου αι.). Βλ. ό.π., 291. (ε) Ναός Αγίων Θεοδώρων Γραμματικιάνων την εικόνα του *αγίου Δημητρίου* (δεκ. 1880). Βλ. ό.π., 310. (στ) Ναός Ευαγγελισμού Καλημεριάνων τοιχογραφίες στη θολωτή οροφή και στην κόγχη

Ο **Παντελής Ζωγράφος** γιος του Γεωργίου γεννήθηκε στη Λιανάμμο της Κύμης το 1878[53] και απέκτησε ακαδημαϊκή παιδεία σπουδάζοντας στο *Σχολείο των Τεχνών* (μέχρι το 1902). Για κάποιο διάστημα μαθήτευσε κοντά στους Ιωασαφαίους στο Άγιο Όρος (1902-1903) και επισκέφθηκε τη Ρωσία (1903-1905), όπου μελέτησε τη σύγχρονή του ρωσική αγιογραφία. Ασχολήθηκε επίσης συστηματικά και με την κοσμική ζωγραφική[54]. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα ενδιαφέρθηκε για τη βυζαντινή τέχνη ανταποκρινόμενος στη γενικότερη στροφή προς τις βυζαντινές σπουδές που σημειώνεται στην Ελλάδα ήδη από τα τέλη του 19ου αι. Μελέτησε βυζαντινά μνημεία στην Εύβοια, στο Άγιο Όρος, στον Μυστρά και στα Μετέωρα πραγματοποιώντας αντίγραφα και σπουδές βυζαντινών τοιχογραφιών (Εικ. 4)[55] και ασχολήθηκε θεωρητικά με τη βυζαντινή τέχνη[56]. Το διάστημα 1927-1932 δίδαξε βυζαντινολογία και Ιστορία της Τέχνης στη Νέα Υόρκη. Θρησκευτικά του έργα υπάρχουν σε διάφορους ναούς[57]. Πέθανε το 1935 κατά την αγιογράφηση της Αγίας Μαρίνας Θησείου.

το 1879. Βλ. ό.π., 304. Στην ευρύτερη περιοχή της Κύμης έργα του Γεωργίου αναφέρονται επίσης στους ναούς της Αγίας Τριάδας στις Κονίστρες, της Κοιμήσεως στο Μονόδρυ και του αγίου Νικολάου στο Αυλωνάρι, βλ. Oakes, *Ο Ναός των Ταξιαρχών της Κύμης*.

53. Βλ. Σ. Λ[υδάκης] «Ζωγράφος Παντελής», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* 1 (1997), 453-454 (όπου και σύνοψη της βιβλιογραφίας μέχρι τότε). Βλ. επιπλέον Παπαϊωάννου, *Παντελής Γ. Ζωγράφος*. Θέμελης, *Εὐβοϊκαὶ ἐκκλησιαστικαὶ προσωπικότητες*, 948-950. Φαράντος, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα*, 150. *Παντελής Ζωγράφος. Το εικονογραφικό του έργο. Ημερολόγιο 2007* Μορφωτικού και Εκπολιτιστικού Συλλόγου Κύμης. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 332· Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 219-220, 224-225. Χρήσιμες πληροφορίες για την οικογένεια των Ζωγραφαίων στην Κύμη μάς έδωσε η ζωγράφος Καλλιόπη Μωραΐτη, εγγονή του Παντελή από την πλευρά της μητέρας της Κυριακής Ζωγράφου.

54. *Παντελής Ζωγράφος (1878-1935)* [κοσμικό έργο]. Ημερολόγιο 1996 Μορφωτικού και Εκπολιτιστικού Συλλόγου Κύμης.

55. Σημαντική είναι η συλλογή 78 αντιγράφων (σήμερα καταγράφηκαν 56) βυζαντινών τοιχογραφιών σε χαρτί του Π. Ζωγράφου που δώρισε το 1925 στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας ο Βασίλειος και η Σοφία Λαμπίκη. Βλ. Τ.-Π. Σκώττη, «732-733. Συλλογή αντιγράφων Σοφίας και Βασιλείου Λαμπίκη», στο Ό. Γκράτζιου & Α. Λαζαρίδου (επιμ.), *Από τη χριστιανική συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930)* (Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 29/3/2002-7/1/2003). Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 2006, 398-399. Πρβλ. γενικότερες παρατηρήσεις στο Ε. Δ. Ματθιόπουλος, «Ερμηνεία της Συλλογής αντιγράφων βυζαντινής τέχνης», στο: Γκράτζιου & Λαζαρίδου, *Από τη χριστιανική συλλογή*, 77-115.

56. Βλ. Π. Γ. Ζωγράφος, «Χριστιανική Εύβοια», *ΔΧΑΕ* Δ΄, περ. Β. (1927), 3-13, εικ. 1-6. Ο ίδιος, «Τὸ ἔργον τοῦ Κ. Φανέλλη», *Η Βραδυνή*, 13 Ιουνίου 1927, 4. Επιπλέον άρθρα του και σχετικά σχόλια, βλ. στο Ματθιόπουλος, *Ερμηνεία της Συλλογής αντιγράφων*, 97 (υποσ. 103).

57. Στην περιοχή της Κύμης καταγράφουμε τις παρακάτω εικόνες: (α) Ναός Αγίου Αθανασίου Κύμης, *Ιησούς Χριστός Μέγας Αρχιερέας* (στον δεσποτικό θρόνο, 1926). Βλ. Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 265. (β) Ναός Γενεσίου της Θεοτόκου Ενορίας Κύμης, δεσποτική εικόνα της *Μητέρας του Θεού* (190-). Βλ. ό.π., 299. (γ) Παρεκκλήσιο Αγίου Χαραλάμπους Κύμης, η εικόνα της *Παναγίας των Αγγέλων* (αγνοείται), βλ. R.-M. Oakes, «Τα

Τεχνοτροπικά και εικονογραφικά χαρακτηριστικά

Η τεχνοτροπία των «Ζωγραφαίων» και τα εικονογραφικά τους πρότυπα εντάσσονται στο ιδιόμορφο καλλιτεχνικό περιβάλλον, που διαμορφώνεται στην Ελλάδα μετά την ανεξαρτησία και συνδέονται με το ζήτημα της διακύβευσης των διαχρονικών αξιών της παράδοσης έναντι της εισβολής των δυτικότροπων προτύπων. Σε αντίθεση με τις παλαιότερες απαξιωτικές κρίσεις περί της σημασίας της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 19ου αι. και τις κατηγορίες περί καθαρά δυτικότροπου ή πολύ περισσότερο ναζαρηνού προσανατολισμού της[58], η νεώτερη έρευνα σκιαγραφεί μία διαφορετική εικόνα[59]. Παρά την αναμφισβήτητη αθρόα εισβολή δυτικών προτύπων, η οποία άλλωστε ξεκινά ήδη από τους πρώτους μεταβυζαντινούς αιώνες, στην πραγματικότητα οι διαχρονικές αξίες της παράδοσης ποτέ δεν εξαλείφθηκαν και μάλιστα εξακολούθησαν να εμποτίζουν ακόμα και το έργο των θεωρούμενων ως καθαρά ακαδημαϊκών ζωγράφων.

Διαμορφώνεται λοιπόν μία καλειδοσκοπική εικόνα των τεχνοτροπικών τάσεων, που επικρατούν στην εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου και των αρχών του 20ού αι. Οι χαρακτηριστικότερες τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής της εποχής μπορούν να οριοθετηθούν σε τρεις ομάδες[60]. Στην πρώτη ανήκουν οι διάφορες συντεχνίες αγιογράφων, που δρουν σε όλο τον ελλαδικό χώρο, από τα τέλη του 18ου αιώνα κ.ε., όπως οι Σαμαρινιώτες, οι Γαλατσιάνοι, οι Καπεσοβίτες, οι Χιοναδίτες κ.ά. Οι ζωγράφοι αυτών των συντεχνιών χρησιμοποιούν κατά βάση «λαϊκότροπα» και βυζαντινότροπα τεχνοτροπικά στοιχεία και υιοθετούν σε μικρότερο βαθμό νεωτερικά.

Στη δεύτερη ομάδα ανήκουν ζωγράφοι, που προσομοιάζουν με τις προηγούμενες τάσεις, αλλά αναπτύσσουν πιο προχωρημένες πρακτικές, ως προς την υιοθέτηση νεωτερικών στοιχείων. Μία υποομάδα αυτής της δεύτερης τάσης εί-

Ξωκλήσια της Κύμης [Β]», *Κουμιώτικα Νέα* 22 (1986), 3. (δ) Ναός Αγίου Αθανασίου Οξυλίθου, δεσποτικές εικόνες. Λέγεται ότι ο Μητροπολίτης Καρυστίας Παντελεήμων Φωστίνης (1922-1943) εκφράστηκε με θαυμασμό για τις εικόνες αυτές. Βλ. Φαράντος, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα*, 149-151. *Παντελής Ζωγράφος. Το εικονογραφικό του έργο.*

58. Πρβλ. σχόλιά μας στο Ν. Γραίκος, «Υπήρξε Ναζαρηνή ζωγραφική στην Ελλάδα;», στο: Ν. Γ. Τουτός (επιμ.), *Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης. Στρογγυλές Τράπεζες «Ναζαρηνή Ζωγραφική», «Φόρος τιμής στον Gabriel Millet»*. Πρακτικά Ζ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου. Θεσσαλονίκη 2013, 441-451.

59. Πρβλ. σχόλιά μας στο Ν. Γραίκος, *Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα.*

60. Οριοθέτηση των κύριων ζωγραφικών τάσεων του 19ου αι. επιχειρήσαμε σε δύο μελέτες μας: (α) Ν. Γραίκος, «Προσπάθεια οριοθέτησης των κύριων ζωγραφικών τάσεων στην εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου αι.», (*Εικοστό Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 16-18/ 5/2008*). Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 2008, 24-25. (β) Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 271-278.

ναι οι ζωγράφοι, που υιοθετούν με μεγαλύτερη τόλμη τα δυτικά δάνεια σε όλα τα επίπεδα, τεχνοτροπικά και εικονογραφικά, διατηρώντας συγχρόνως και διακριτά παραδοσιακά χαρακτηριστικά. Μάλιστα πολλοί από αυτούς τους ζωγράφους συμμετέχουν σε πανελλήνιες εκθέσεις, δραστηριοποιούνται σε όλη σχεδόν την έκταση του ελεύθερου ελλαδικού χώρου και κάποιοι από αυτούς έχουν ακαδημαϊκή παιδεία.

Στην τρίτη ομάδα ανήκουν οι ζωγράφοι, που προσανατολίζονται ενσυνείδητα στα δυτικότροπα πρότυπα, έχουν κατά κανόνα ακαδημαϊκή παιδεία, σπουδάζοντας στο νεοσύστατο *Σχολείο των Τεχνών* και εφαρμόζουν τις αρχές της λεγόμενης «βελτιωμένης βυζαντινής ζωγραφικής»[61].

Στο εκλεκτικιστικό αυτό τεχνοτροπικό περιβάλλον η τέχνη των «Ζωγραφαίων» εντάσσεται στη δεύτερη «μεταβατική» και νεωτερική τάση ζωγράφων και ειδικότερα στην υποομάδα, που υιοθετεί με μεγαλύτερη τόλμη νεωτερικά στοιχεία, χωρίς όμως να αποκόβει τον ομφάλιο λώρο από τη μεταβυζαντινή παράδοση[62]. Ειδικότερα η τεχνοτροπία του Παντολέοντα Γ. Ζωγράφου αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα όχι μόνο της οικογένειας των «Ζωγραφαίων» μέχρι περίπου το 1900, αλλά όλης αυτής της τάσης η οποία κυριαρχεί σε όλο τον 19ο αι. Στα έργα του μπορούμε να αναγνωρίσουμε πολλά στοιχεία της παραδοσιακής αγιογραφίας, όπως το πλάσιμο των μορφών με την τεχνική των προπλασμών, τη χρήση των τεχνικών της χρυσοκοντυλιάς και των λαμμάτων και την επανάληψη παλαιότερων εικονογραφικών προτύπων ιδιαίτερα στις διάφορες αφηγηματικές σκηνές, τις οποίες πραγματεύεται με μικρογραφική διάθεση. Όμως ταυτόχρονα υιοθετεί και πολλά νεωτερικά στοιχεία, όπως είναι η δόμηση του ζωγραφικού χώρου με την επιλεκτική χρήση προοπτικών συμβάσεων[63], η νατουραλιστική απόδοση των παραπληρωματικών τοπίων, η χρήση μπαρόκ και ροκοκό διακοσμητικών στοιχείων κ.ά. Συνολικά οι ζωγραφικές του συνθέσεις με τον εκλεκτικιστικό συνδυασμό μεταβυζαντινών και νεωτερικών συμβάσεων διακρίνονται για την εικονογραφική τους πρωτοτυπία και για το ιδιαίτερο κλίμα επισημότητας, ιερατικότητας και αφηγηματικού πλουραλισμού ιδιαίτερα στις αφηγηματικές εικόνες.

---

61. Πρβλ. Ν. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στο 19ο αιώνα – η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, κύρια μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη 2003 [Δημοσιευμένη ηλεκτρονικά: http://invenio.lib.auth.gr/record/η128168/files/GRI-2011-7702.pdf]

62. Για την καλλιτεχνική αυτή τάση, βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 274.

63. Πρβλ. Ν. Γραίκος, «Ο ζωγραφικός χώρος στην ελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική (19ος - αρχές 20ού αι.). Στοιχείο "συνέχειας" ή "ασυνέχειας" της παράδοσης;» στο: *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (Β΄ Αμφιθέατρο Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 14-15/3/2008). Πρακτικά. Αθήνα 2009, 265-284. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 737-765.

Τα χαρακτηριστικά αυτά καθιστούν ιδιαίτερα αναγνωρίσιμο το τεχνοτροπικό του ιδίωμα, ωστόσο πολλές είναι οι ομοιότητες και με άλλους ζωγράφους της ίδιας καλλιτεχνικής τάσης. Για παράδειγμα, ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο χειρίζεται το χρώμα με ζωντανές, φωτεινές και καθαρές αποχρώσεις θυμίζει έντονα την τέχνη του Κ. Φανέλλη, του Σ. Καρτέσιου, του Δημητρίου Π. Ανδριανού και εν μέρει του Σπ. Χατζηγιαννόπουλου. Είναι χαρακτηριστικές οι ομοιότητες στον τρόπο με τον οποίο πλάθει τη σάρκα με την τεχνική των προπλασμών, τις λειάνσεις των επιφανειών και τις τριανταφυλλί αποχρώσεις (Εικ. 5).

Αντίστοιχα, ο νατουραλιστικός τρόπος απόδοσης του τοπίου παραπέμπει στην τέχνη του Κ. Φανέλλη, του Α. Παπαματθαίου, του Δ. Βυζάντιου και του Αλ. Γενναδίου (Εικ. 6). Με τον τελευταίο ίσως συνεργαζόταν σε επαγγελματική βάση συγκροτώντας κοινό καλλιτεχνικό εργαστήριο μαζί και με τον γιο του Γεώργιο[64].

Τα μπαρόκ και τα ροκοκό μοτίβα και οι πλαισιώσεις, οι χρυσοκονδυλιές στις πανοπλίες και στα ενδύματα προσομοιάζουν με το έργο του Αντ. Βεβελάκη και του Π. Κυριόπουλου από την Ερμούπολη (Εικ. 7).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ποικιλία με την οποία οι «Ζωγραφαίοι» απέδιδαν τις πλαισιώσεις των επιμέρους σκηνών στις αφηγηματικές εικόνες. Άλλοτε χρησιμοποιούσαν μπαρόκ και ροκοκό μοτίβα, όπως για παράδειγμα στη δεσποτική εικόνα των *αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης* (1870)[65] στον Άγιο Αθανάσιο της Κύμης (Εικ. 8). Άλλοτε οι πλαισιώσεις είναι εντελώς ευθύγραμμες ακολουθώντας τα βυζαντινά πρότυπα, όπως στην εικόνα των *αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης και δεκατεσσάρων (14) σκηνών του βίου τους* (1852) στον Άγιο Φίλιππο της Αθήνας[66]. Άλλοτε πάλι επινοούσαν δικές τους πρωτόγνωρες συνθέσεις με ευθύγραμμα και κυκλικά λιτά πλαίσια, όπως στην εικόνα της *Συνάξεως των Δώδεκα Αποστόλων* (1859) (Εικ. 2), που ζωγράφισαν μαζί ο Παντολέων και ο Νικόλαος Γ. Ζωγραφαίοι για τον ναό του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας[67]. Ιδιαίτερα οι όψιμες αυτές πλαισιώσεις παραπέμπουν σε ευρωπαϊκά διακοσμητικά πρότυπα της belle époque. Ειδοποιό διακοσμητικό στοιχείο πολλών

---

64. Πρβλ. σχόλιά μας στο Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 225.

65. Ό.π., 218.

66. Βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 857, εικ. Β.35. N. Graikos & G. Graikou, "Newer depictions of Sts. Constantine and Helen in churches of Hellenic space (19th. cen.): cultural, devotional and iconographical questions", [Noviji prikazi Svetog cara Konstantina i Svete carice Jelene u crkvama na podrucju Grcke (XIX vek). Kulturološka, kultna i ikonografska pitanja], in: D. Bojović (ed.), *Saint Emperor Constantine and Christianity* (Niš, The Centre of Church Studies, 31 May–2 June 2013). Proceedings of the International Conference Commemorating the 1700th Anniversary of the Edict of Milan, v. II, 595-610, pl. 3.

67. Πρβλ. σχόλιά μας στο Γραίκος, *Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα*, 40-41 (εικ. σ. 41).

εικόνων τους είναι η λεπτή ταινία που πλαισιώνει τις απλές παραστάσεις με σχηματοποιημένα φύλλα δάφνης ή φύλλα άκανθας, που ζωγραφίζονται με φύλλα χρυσού σε κόκκινο συνήθως ή σπανίως σε πράσινο φόντο (Εικ. 2). Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο τρόπος γραφής των επιγραφών με επιμελημένη μεγαλογράμματη γραμματοσειρά Garamond Didot και χαρακτηριστικές αντίστοιχες μικρογράμματες γραμματοσειρές με συχνές συντομογραφίες[68].

Οι μορφοπλαστικές αυτές αξίες που παρατηρούμε στο έργο του Παντολέοντα, απαντώνται σε διαφορετική ένταση στο αντίστοιχο έργο των υπόλοιπων μελών της οικογένειας. Πολλά είναι τα κοινά στοιχεία με τον αδερφό του Νικόλαο με τον οποίο άλλωστε φαίνεται ότι εργαζόταν για κάποιο διάστημα μαζί. Αντίθετα περισσότερες διαφορές εντοπίζουμε με τα άλλα δύο αδέρφια του, δηλ. τον Παντελέημονα και τον Βασίλειο, οι οποίοι κλείνουν σε περισσότερο «λαϊκότροπες» πραγματεύσεις και θυμίζουν τους λεγόμενους «μεταβατικούς» ζωγράφους της Ακράτας[69].

Χαρακτηριστικές είναι επίσης οι ομοιότητες του Παντολέοντα με τον γιό του Γεώργιο, ο οποίος ακολουθεί σε γενικές γραμμές το μορφοπλαστικό ιδίωμα του πατέρα του και μάλιστα εργάζεται μαζί του συγκροτώντας κοινό ζωγραφικό σπουδαστήριο.

Τα εικονογραφικά πρότυπα του Παντολέοντα, αλλά και των υπόλοιπων ζωγράφων της οικογένειας, έχουν εκλεκτικιστικό χαρακτήρα. Ο μεγαλύτερος όγκος των επιρροών τους προέρχεται από τη μεταβυζαντινή παράδοση. Είναι χαρακτηριστικά τα πολυάριθμα έργα τους στον χαρακτηριστικό ήδη από τη βυζαντινή εποχή τύπο των βιογραφικών εικόνων (vita icons)[70]. Στις εικόνες αυτές ακολουθούν τις οδηγίες της *Ερμηνείας*[71], ενώ οι σχέσεις εικόνας και κειμένου ανταποκρίνονται στις καθιερωμένες από την παράδοση σημειωτικές συμβάσεις. Χαρακτηριστικό στοιχείο της καλλιτεχνικής επιμέλειας των «Ζωγραφαίων» είναι το γεγονός ότι ακόμα και στις ομόθεμες αφηγηματικές εικόνες οι σκηνές δεν επαναλαμβάνονται, αλλά κάθε φορά ζωγραφίζονται με μικρογραφική ακρίβεια και αφηγηματική ποικιλία με διαφορετικό τρόπο, στοιχείο το οποίο επιπλέον μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι μάλλον δεν χρησιμοποιούσαν συστηματικά ανθίβολα.

---

68. Για τη μορφή και το πολυτροπικό νόημα των γραμματοσειρών και των πλαισιώσεων των εικόνων τον 19ο αι., βλ. αναλυτικότερα Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 805-811.

69. Βλ. ό.π., 273-274, 427-430.

70. Για τις βιογραφικές εικόνες κατά τον 19ο αι., βλ. ό.π., 808-811, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

71. Βλ. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαι αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί, ἐκδιδομένη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρης κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον*, επιμ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, ἐν Πετρουπόλει 1909.

Ο Παντολέων θα δείξει ιδιαίτερη προτίμηση στην απεικόνιση νεομαρτύρων[72]. Το γεγονός αυτό αποτελεί ισχυρή ένδειξη όχι μόνο των «λαϊκών» λατρευτικών προτιμήσεων της εποχής, αλλά και των ενσυνείδητων και προσωπικών του επιλογών, γιατί οι πραγματεύσεις των νεομαρτύρων του διακρίνονται για την εικονογραφικής τους πρωτοτυπία.

Ιδιαίτερη προτίμηση δείχνει στην απεικόνιση του *αγίου νεομάρτυρα Κωνσταντίνου του Υδραίου*, τον οποίο θα εικονίσει στο συνήθη τύπο[73], όπως διαμορφώνεται κατά τον 19ο αι., ολόσωμο, μέσα σε χαμηλό νατουραλιστικό τοπίο, να κρατά το σταυρό του μαρτυρίου και να στέφεται από άγγελο, υπό την ευλογία του Χριστού. Μάλιστα σε αρκετές εικόνες περιβάλλει την κεντρική παράσταση με σκηνές από το μαρτύριο του αγίου. Η ιδιαίτερη ευλάβεια του Παντολέοντα προς τον νεομάρτυρα άγιο θα οφείλεται και στη διαμονή του, για κάποιο χρονικό διάστημα, στην Ύδρα, αφού σε αρκετές περιπτώσεις υπογράφει τις εικόνες με το προσωνύμιο Υδραίος.

Εκτός από τον *άγιο Κωνσταντίνο τον Υδραίο* ο Παντολέων θα ζωγραφίσει κι άλλους νεομάρτυρες, όπως τον άγιο *Γεώργιο τον εν Ιωαννίνοις*[74] και τους *αγίους Παύλο και Δημήτριο* των προστατών της Τρίπολης[75].

Με βάση τα παραδοσιακά εικονογραφικά πρότυπα, θα αναπαραστήσει τις ολόσωμες ή ένθρονες μορφές αγίων, όπως τους *αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη*[76], τον *άγιο Χαράλαμπο*[77], τον *άγιο Νικόλαο*[78], την *αγία Παρασκευή*[79], τον *άγιο Συμεών το Στυλίτη*[80], τον *άγιο Σπυρίδωνα*[81], τον *άγιο Παντελεήμο-*

72. Για την εικονογραφία των νεομαρτύρων και των νεοφανών αγίων κατά τον 19ο αι., βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 704-710, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

73. Για τον εικονογραφικό τύπο του *αγίου Κωνσταντίνου του Υδραίου*, βλ. ό.π., 710-713. Εικόνες του νεομάρτυρα θα ζωγραφίσει ο Παντολέων Γ. Ζωγράφος στους ναούς του Αγίου Νικολάου Πειραιά (τέλη 19ου αι.), του Αγίου Νικολάου Χαλκίδας (τέλη 19ου αι.), Ζωοδόχου Πηγής Αθήνας (1871) και του Αγίου Νικολάου Πευκακίων (1893) μαζί με τον γιο του Γεώργιο.

74. Για τον εικονογραφικό τύπο του *αγίου Γεωργίου του εν Ιωαννίνοις*, βλ. ό.π., 713-714. Εικόνα του αγίου θα ζωγραφίσει ο Παντολέων Γ. Ζωγράφος στη Χρυσοσπηλιώτισσα της Αθήνας (μέσα 19ου αι.).

75. Για τον εικονογραφικό τύπο των *αγίων νεομαρτύρων Παύλου και Δημητρίου*, βλ. ό.π., 662-663. Εικόνα του αγίου θα ζωγραφίσει ο Παντολέων Γ. Ζωγράφος στον ναό των Ταξιαρχών Πύλης Ρωμαϊκής Αγοράς της Αθήνας το 1865 (σήμερα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Ι. Μ. Κορίνθου).

76. Στους ναούς των Ταξιαρχών Πύλης Ρωμαϊκής Αγοράς της Αθήνας το 1857 (σήμερα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Ι. Μ. Κορίνθου), του Αγίου Αθανασίου Κύμης (1870) και του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας (1852).

77. Στη Χρυσοσπηλιώτισσα της Αθήνας (1877).

78. Στον ναό του Αγίου Νικολάου Πευκακίων Αθήνας (δύο εικόνες το 1895;).

79. Στον ναό του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας (1849).

80. Στον ναό της Παντάνασσας Μοναστηρακίου της Αθήνας (1852).

81. Στους ναούς του Αγίου Σπυρίδωνα Πειραιά (τέλη 19ου αι.) και του Αγίου Δημητρίου Ψυρρή της Αθήνας (1880).

να[82], την *αγία Ματρώνα την Χιοπολίτισσα*[83], τον *άγιο Ελευθέριο*[84], τον *προφήτη Ηλία*[85], τον *απόστολο Ανδρέα*[86], τους έφιππους στρατιωτικούς αγίους[87], την *Σύναξη των Ταξιαρχών*[88] και *των Αγίων Αποστόλων*[89] και πολλές θεομητορικές και χριστολογικές σκηνές.

Χαρακτηριστικοί είναι επίσης οι τύποι των δεσποτικών εικόνων του *Ιησού*[90], της *Μητέρας του Θεοῦ*[91] και του *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου*[92] που θα ζωγραφίσει σε διάφορα τέμπλα ακολουθώντας τα καθιερωμένα πρότυπα, αλλά και τύπους, που διαμορφώνουν οι σύγχρονοί του ακαδημαϊκοί ζωγράφοι, όπως ο Χατζηγιαννόπουλος και ο Θείρσιος[93].

Σε αρκετές περιπτώσεις τα εικονογραφικά πρότυπα του Παντολέοντα αντλούνται από τη διαχρονική παράδοση και σε κάποιες από την εικονογραφία της Δύσης και των Ναζαρηνών. Για παράδειγμα στη δεσποτική εικόνα του *Προφήτη Ηλία* (Εικ. 1), που θα ιστορήσει σε συνεργασία με τον γιο του Γεώργιο το 1895 για τον ναό του Αγίου Νικολάου Πευκακίων, θα ακολουθήσει μεικτά δυτικά πρότυπα. Το κεντρικό θέμα της *θαυμαστής θρέψεως του προφήτη από τον κόρακα* αντιγράφει την αντίστοιχη ναζαρηνή παράσταση του Carolsfield, ενώ η σκηνή της πυρφόρου αναβάσεως αποτελεί μείγμα μεταβυζαντινών προ-

---

82. Στον ναό της Παντάνασσας Μοναστηρακίου της Αθήνας (1886).

83. Στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα Πειραιά (1883).

84. Στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα Πειραιά (1879).

85. Στον ναό του Αγίου Νικολάου Πευκακίων (1895).

86. Στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα Πειραιά (1874).

87. Όπως τον *άγιο Δημήτριο* στους ναούς του Αγίου Νικολάου Κερατσινίου και στο προσκύνημα Αγίας Βαρβάρας Αιγάλεω, τους *αγίους Θεοδώρους* στους Αγίους Θεοδώρους Αταλάντης και Ευαγγελισμού Πειραιά και τον *άγιο Γεώργιο* στον Άγιο Γεώργιο Ριζάρη της Αθήνας.

88. Στους ναούς των Ταξιαρχών Πύλης Ρωμαϊκής Αγοράς της Αθήνας το 1892; (σήμερα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Ι. Μ. Κορίνθου), των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Πειραιά (1897) και των Αγίων Ασωμάτων Θησείου Αθηνών (1853).

89. Στους ναούς της Χρυσοσπηλιώτισσας της Αθήνας (μέσα 19^{ου} αι.), της Ζωοδόχου Πηγής της Αθήνας (1860) και του Αγίου Φιλίππου της Αθήνας (1859) μαζί με τον αδερφό του Νικόλαο.

90. Βλ. εικόνες στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Μητρόπολης Κορίνθου και στον ναό Αγίων Ασωμάτων Θησείου. Στο τέμπλο του ναού των Αγίων Ασωμάτων Θησείου, ο *Χριστός ευλογών* και η *Μητέρα του Θεού* εικονογραφούνται το 1856 (;) στο συνήθη τύπο, που χρησιμοποιούν πολλοί «μεταβατικοί» ζωγράφοι της εποχής, όπως ο Δημήτριος Μιχαλόπουλος ή ο Κωνσταντίνος Χαρώνης από την Ακράτα.

91. Βλ. εικόνες στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Μητρόπολης Κορίνθου και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Πειραιά και Αγίων Ασωμάτων Θησείου.

92. Βλ. εικόνες στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Μητρόπολης Κορίνθου και στους ναούς Εισοδίων της Θεοτόκου Λιβαδειάς και Αγίων Ασωμάτων Θησείου.

93. Για την εικονογραφία των δεσποτικών εικόνων κατά τον 19^{ο} αι., βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 593-609 (*Ιησούς Χριστός*), 609-624 (*Μήτηρ Θεού*), 624-634 (*άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*).

τύπων και αντίστοιχης ναζαρηνής παράστασης[94]. Αρκετά συχνά επίσης ζωγραφίζει τις μορφές των αγίων σε ευσεβιστικές στάσεις, οι οποίες παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα.

Η τεχνοτροπία του Παντολέοντα αντιπροσωπεύει τη συνολική καλλιτεχνική πορεία των Ζωγραφαίων για ένα περίπου αιώνα. Η περίπτωση του εγγονού του Παντελή Γ. Ζωγράφου επιβεβαιώνει την ανήσυχη καλλιτεχνική παράδοση της οικογένειας, αλλά και τις ικανότητες προσαρμογής στα δεδομένα της εποχής.

Η καλλιτεχνική πορεία του Παντελή φανερώνει την προσπάθεια σταδιακής μεταλλαγής της οικογενειακής παράδοσης, από την εκλεκτικιστική τεχνοτροπία του 19ου αι., στις νεοβυζαντινές αναζητήσεις των αρχών του 20ου αι. Όπως προαναφέραμε, ο Παντελής θα επισκεφθεί πολλά βυζαντινά μνημεία και θα αντιγράψει πολλές τοιχογραφίες με έναν ιδιαίτερο τρόπο που φανερώνει το προσωπικό του ενδιαφέρον για τη βυζαντινή τέχνη (Εικ. 4). Το εγχείρημα της αντιγραφής βυζαντινών προτύπων με βάση τη φυσιοκρατική τους «διόρθωση» έχει μακρά ιστορία στον 19ο αι. και επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες[95]. Στην περίπτωση του Π. Ζωγράφου, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη, τη «διαλογική» του σχέση με τη μεταβυζαντινή παράδοση, την οποία γνώριζε μέσω της οικογενειακής του παράδοσης. Προεκτείνοντας λοιπόν αυτές τις ερμηνείες θα λέγαμε, ότι ο δικός του τρόπος αντιγραφής, αν και εντάσσεται στο γενικότερο πνεύμα της εποχής του, προέκυπτε από μία συνειδητοποιημένη στάση μεταλλαγής της δικής του καλλιτεχνικής πορείας, αλλά και γενικότερα της σύγχρονής του εκκλησιαστικής τέχνης. Ιχνηλατώντας διαχρονικά το έργο του μπορούμε να παρατηρούμε αυτές τις καλλιτεχνικές μεταλλαγές. Για παράδειγμα σε νεαρή ηλικία ζωγραφίζει τη δεσποτική εικόνα της *Μητέρας του Θεού* στον ναό της Γεννήσεως της Θεοτόκου Ενορίας Κύμης, στην οποία είναι φανερή η προσπάθεια προσωπογραφικής και ρεαλιστικής απόδοσης των ιερών μορφών. Είναι μάλιστα χαρακτηριστική η ομοιότητα της μορφής της Παναγίας με τη νεαρή χωρική που ζωγραφίζει την ίδια περίπου εποχή στην Κύμη (Εικ. 9). Αργότερα στα μέσα της δεκαετίας του 1920, διαθέτοντας ήδη την εμπειρία της μελέτης των βυζαντινών προτύπων, θα ζωγραφίσει τον *Μέγα Αρχιερέα* στο δεσποτικό θρόνο του Αγίου Αθανασίου Κύμης με ξεκάθαρη πρόθεση ενσωμάτωσης νεοβυζαντινών στοιχείων (Εικ. 10).

Νέα ερευνητικά ζητήματα και συμπεράσματα

Οι «Ζωγραφαίοι» είναι μία ενδιαφέρουσα οικογένεια ζωγράφων, οι οποίοι έδρασαν στη νότια κυρίως Ελλάδα για ένα περίπου αιώνα, από τις αρχές του

94. Βλ. J. Hermann (ed.), *Treasury of Bible Illustrations. Old and New Testaments. Julius Schnor von Carolsfeld* [*Bilderbibel* 1850/1860], Mineola & New York 1999, 79, 82.

95. Βλ. Ματθιόπουλος, *Ερμηνεία της Συλλογής αντιγράφων βυζαντινής τέχνης*.

$19^{ου}$ μέχρι τις αρχές του $20^{ού}$ αι. συγκροτώντας ένα δραστήριο καλλιτεχνικό εργαστήριο. Οι πληροφορίες που είχαμε για τους ζωγράφους της οικογένειας ήταν λίγες και συγκεχυμένες. Με βάση το πλούσιο εικονογραφικό υλικό που ανακαλύπτουμε σε ναούς της εποχής, μπορούμε να οριοθετήσουμε με μεγαλύτερη ασφάλεια το έργο των κυριότερων ζωγράφων της οικογένειας, όπως του Παντολέοντα Γ. Ζωγράφου και του Παντελή Γ. Ζωγράφου και να διερευνήσουμε τις τεχνοτροπικές τους επιρροές και τα εικονογραφικά τους πρότυπα.

Η τεχνοτροπία τους, όπως φανερώνεται στο έργο του παραγωγικότερου ζωγράφου της οικογένειας του Παντολέοντα Ζωγράφου, αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της κυριότερης ζωγραφικής τάσης του $19^{ου}$ αι., η οποία χαρακτηρίζεται για τον εκλεκτικισμό της ως προς την υιοθέτηση δυτικών και μεταβυζαντινών τεχνοτροπικών στοιχείων. Αντίστοιχος εκλεκτικισμός χαρακτηρίζει τις εικονογραφικές του επιλογές. Χαρακτηριστικές είναι οι συνάφειες με το έργο κι άλλων ζωγράφων της εποχής, όπως του Δημ. Βυζάντιου, του Κ. Φανέλλη, του Αλ. Γεννάδιου, του Σ. Καρτέσιου, του Α. Παπαματθαίου κ.ά. και, παρά τις επιμέρους διαφορές, οδηγεί στην ένταξή τους σε μία κοινή καλλιτεχνική τάση της εποχής, η οποία οριοθετεί τον ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στις «λαϊκότροπες» και στις συνειδητά δυτικότροπες κατευθύνσεις. Φαίνεται ότι η τάση αυτή είχε τη μεγαλύτερη αποδοχή κατά τον $19^{ο}$ αι. όχι μόνο στον ελλαδικό χώρο, αλλά και στον ευρύτερο ελληνόφωνο χώρο της Ανατολής[96], τόσο από την άποψη της ποσότητας των παραγγελιών, όσο και από την άποψη της σημασίας των εικόνων μέσα στους ναούς. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι «Ζωγραφαίοι» θα αναλάβουν παραγγελίες για πολλές δεσποτικές εικόνες σε μεγάλους ναούς της εποχής και σε πολλές περιπτώσεις χορηγοί θα είναι ονομαστές επαγγελματικές συντεχνίες. Παρά τις παλαιότερες ερευνητικές απλουστεύσεις περί καθαρά ναζαρηνού ή δυτικότροπου προσανατολισμού της ζωγραφικής του $19^{ου}$ αι., η οριοθέτηση της κυρίαρχης αυτής τάσης, η αναζήτηση των αφετηριών και των διαρκειών της από τα τέλη του $18^{ου}$ κ.ε. αποτελεί ένα ενδιαφέρον ερευνητικό ερώτημα, το οποίο μπορεί να διευρύνει ακόμα περισσότερο τον ορίζοντα κατανόησης της τέχνης της εποχής.

Η ανακάλυψη νεώτερου εικονογραφικού υλικού και η τεκμηρίωση της καλλιτεχνικής πορείας των «Ζωγραφαίων» αποδεικνύουν ότι η εκκλησιαστική ζωγραφική του $19^{ου}$ αι. και των αρχών του $20^{ού}$ αι. όχι μόνο δεν ήταν μία «ενοχλη-

---

96. Πρβλ. σχόλιά μας στο Ν. Γραίκος, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα και στην Κύπρο από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα: πολιτισμικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο, σχέσεις και αλληλεπιδράσεις», στο: Χ. Γ. Χοτζάκογλου (επιμ.), *Ζωγραφίζοντας το θείον. Τάσεις και επιδράσεις στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Κύπρου κατά τον $19^{ο}$ και $20^{ό}$ αι. και ο ρόλος του νεοελληνικού κράτους* (Λευκωσία, 27 Ιουν. - 25 Οκτ. 2014). Κατάλογος έκθεσης. Λευκωσία 2014.

τική» παρένθεση ανάμεσα στο μεταβυζαντινό παρελθόν και στη νεοβυζαντινή στροφή, αλλά ο αναγκαίος συνδετικός τους κρίκος. Η περίπτωση του Παντελή Γ. Ζωγράφου είναι χαρακτηριστική της σταδιακής μετάβασης από τον εκλεκτικισμό του 19^{ου} αι. και των αρχών του 20^{ού} αι. στις νεοβυζαντινές επιλογές από τα μέσα του 20^{ού} αι. κ.ε., παρά τις αξιοσημείωτες διάρκειες του δυτικότροπου ιδιώματος ακόμα και μέχρι τη δεκ. του 1970[97].

Εν τέλει η εκκλησιαστική τέχνη του 19^{ου} αι. θα πρέπει να αξιολογηθεί με βάση τα ερωτήματα που εκαλείτο να απαντήσει κι όχι απλά με τις επιφαινόμενες απαντήσεις της. Αποδεικνύεται επίσης ότι το ερώτημα για το μέλλον της εκκλησιαστικής μας τέχνης δεν μπορεί σε καμία περίπτωση ν' απαντηθεί με ιδεολογικές απλουστεύσεις, αισθητικούς αποκλεισμούς και μονοσήμαντες μορφολογικές ερμηνείες του παρελθόντος. Είναι μία διαδικασία δημιουργικής κατανόησης όλων των χρονικών φάσεων της αθησαύριστης εισέτι καλλιτεχνικής μας παράδοσης και ερμηνείας του νοήματός της με τον συνυπολογισμό όλων των πολιτισμικών, αισθητικών και λατρευτικών της παραμέτρων.

---

97. Πρβλ. σχόλιά μας στο Ν. Γραίκος, «Επιβιώσεις της ακαδημαϊκής εντοίχιας εκκλησιαστικής ζωγραφικής στον 20^{ό} αι. Λαϊκές προτιμήσεις και κίνημα επιστροφής στην "παράδοση"», στο *Η Τέχνη του 20^{ού} αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία* (Θεσσαλονίκη, 2-4 Νοε. 2007). Πρακτικά Γ΄ Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2009, 199-210.



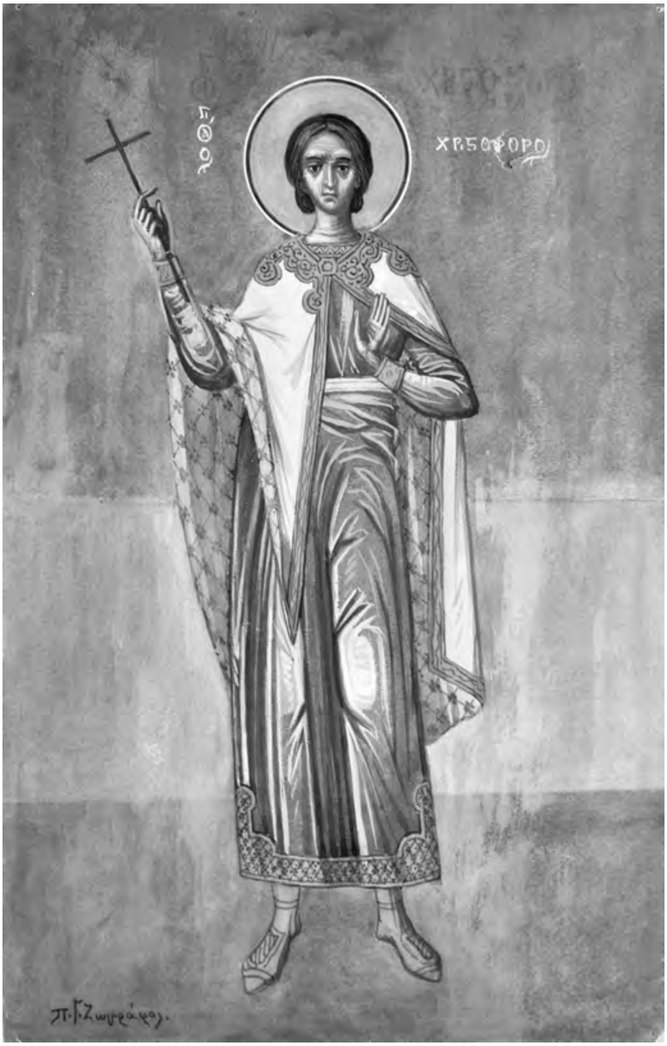
1. (Αριστερά) Παντολέων και Γεώργιος Ζωγραφαίοι. *Προφήτης Ηλίας και η πυρφόρος ανάβασίς του.* 1895. Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Πευκακίων Αθήνας. (Δεξιά, άνω) Schnor von Carolsfeld. *Ο προφήτης Ηλίας παραλαμβάνει τροφή από τον κόρακα.* Πηγή: *Bilderbibel* [Hermann (ed.)], 79. (Δεξιά, κάτω) Schnor von Carolsfeld. *Η πυρφόρος Ανάληψη του προφήτη Ηλία.* Πηγή: *Bilderbibel* [Hermann (ed.)], 82.



2. Παντολέων και Νικόλαος Ζωγραφαίοι. *Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων και δώδεκα (12) σκηνές των μαρτυρίων τους* (λεπτ.). 1859. Ι. Ν. Αγίου Φιλίππου Αθήνας.



3. Παντολέων και Νικόλαος Ζωγραφαίοι. *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*. 1860. Παρεκκλήσιο Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, Κεφαλάρι.



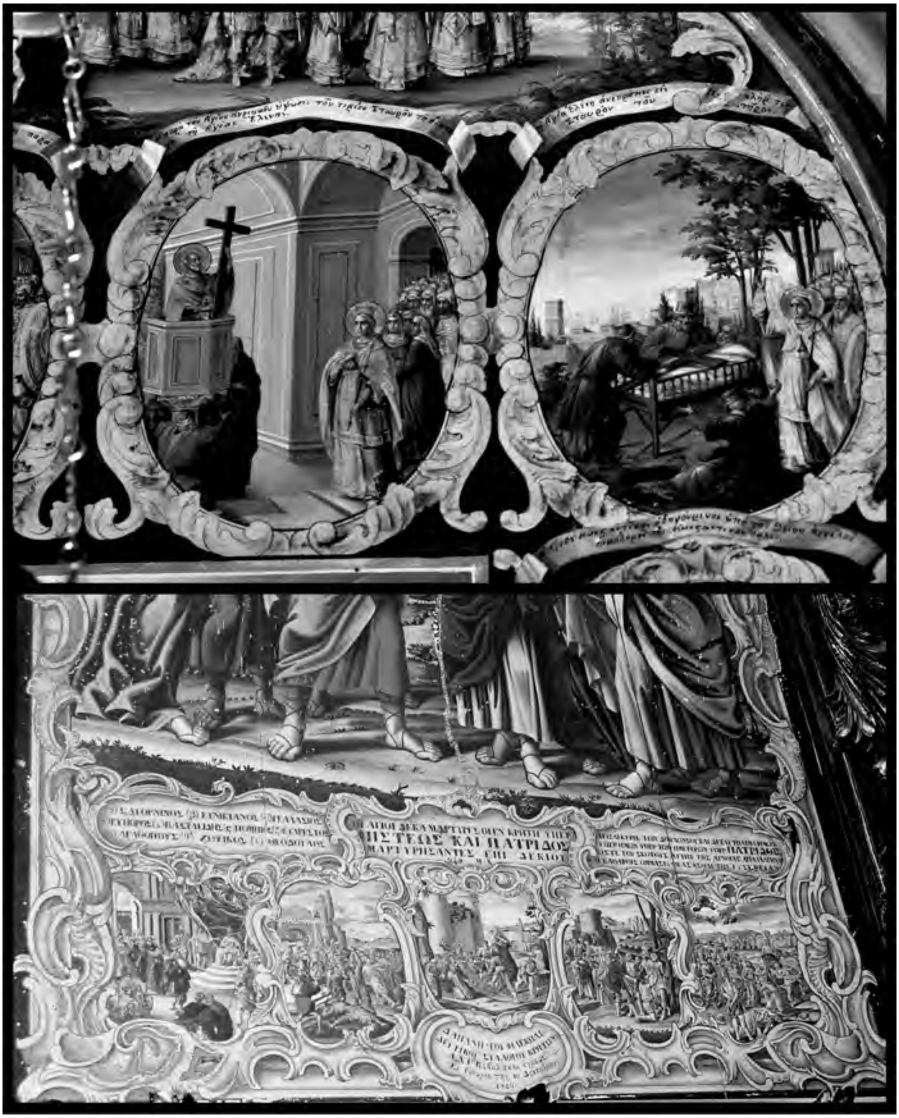
4. Παντελής Γ. Ζωγράφος. *Άγιος Χριστόφορος*. Αντίγραφο βυζαντινής τοιχογραφίας. Δεκαετία 1920. Τέμπερα σε χαρτί. 18,8 (κάτω) 18,6 (πάνω) 29,7 εκ. Ιδιωτική Συλλογή.



5. (Αριστερά) Παντολέων Γ. Ζωγράφος. *Μήτηρ Θεού*. 1896. Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Πειραιά. (Δεξιά, άνω) Σ. Καρτέσιος. *Παναγία Ρόδον το Αμάραντον*. 1847. Ι. Ν. Αγίου Φιλίππου Αθήνας. (Δεξιά, κέντρο) Κ. Φανέλλης. Μήτηρ Θεού. 1864;. Ι. Ν. Αγίας Παρασκευής Γαλαξιδιού. (Δεξιά, κάτω) Σπ. Χατζηγιαννόπουλος. *Μήτηρ Θεού*. 1887. Ι. Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αμαρουσίου.



6. (Αριστερά) Παντολέων Γ. Ζωγράφος. *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.* 1880. Ι. Ν. Ταξιαρχών Κύμης. (Κέντρο) Κ. Φανέλλης. *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος* (λεπτ.). 1868-1869 (;). Ι. Ν. Αγίας Τριάδος Κυπαρισσίας. (Δεξιά) Δ. Βυζάντιος. *Άγιος Κωνσταντίνος Υδραίος και δώδεκα (12) σκηνές του μαρτυρίου του* (λεπτ.). 1852. Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Βλατερού Πατρών. Πηγή: Κέντρο Ενοριακής Διακονίας Ιερού Ναού Αγ. Νικολάου Πατρών.



7. (Πάνω) Παντολέων Γ. Ζωγράφος. *Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη και δεκατέσσερις (14) σκηνές του βίου τους* (λεπτ.). 1870. Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου Κύμης. (Κάτω) Αντώνιος Βεβελάκης. *Άγιοι Δέκα μάρτυρες και πέντε (5) σκηνές του μαρτυρίου τους* (λεπτ.). 1860. Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Ερμούπολης.



8. Παντολέων Γ. Ζωγράφος. *Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη και δεκατέσσερις (14) σκηνές του βίου τους*. 1870. Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου Κύμης. Πηγή: Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 218. Φωτογρ. Ν. Στουρνάρας.



9. (Αριστερά) Παντελής Γ. Ζωγράφος. *Μήτηρ Θεού*. 1900. Ι. Ν. Γεννήσεως της Θεοτόκου Κύμης. (Δεξιά) Παντελής Γ. Ζωγράφος. *Νεαρή χωρική της Κύμης*. 1900 περ. Πηγή: Παντελής Ζωγράφος (1878-1935) [κοσμικό έργο]. Ημερολόγιο 1996 Μορφωτικού και Εκπολιτιστικού Συλλόγου Κύμης.



10. Παντελής Γ. Ζωγράφος. *Ιησούς Χριστός Μέγας Αρχιερεύς*. 1926. Ι. Ν. Αγίου Αθανασίου Κύμης. Πηγή: Γραίκος & Φουστέρης, *Εὐλαβείας καὶ ὡραιότητος χάριν*, 224. Φωτογρ. Ν. Στουρνάρας.

Δέσποινα Στεφ. Μιχάλαγα

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ *ΑΝΑΖΩΓΡΑΦΗΣΙΝ* ΤΟΥ Ι. Ν. ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ ΑΘΗΝΩΝ (1929) ΑΡΧΕΙΑΚΑ ΤΕΚΜΗΡΙΑ

Η παρούσα μελέτη αφορά στη δεύτερη φάση της αγιογράφησης, την *ἀναζωγράφησιν*, του ιερού ναού της Ζωοδόχου Πηγής Αθηνών. Αφορμή για την έρευνα στάθηκε ο εορτασμός των 160 χρόνων από την ανέγερση του ναού, για τις ανάγκες του οποίου ερευνήθηκαν στοιχεία σε διάφορες αρχειακές πηγές[1].

Η οικοδόμηση του ναού *Ἡ Ζωοδόχος Πηγή* άρχισε το 1846 και αποπερατώθηκε το 1852, σε οικόπεδο δωρεάς του Γεωργίου Γενναδίου[2]. Θεωρείται ότι ο ίδιος ο βασιλιάς Όθων (1832-1862) ήταν εκείνος, ο οποίος έδωσε το παράδειγμα για τον ενδεδειγμένο εκκλησιαστικό ρυθμό, με την επιλογή των σχεδίων για την ανέγερση του συγκεκριμένου ναού, το 1845, ώστε με τον λεγόμενο «οθωνικό ρυθμό» επιχειρήθηκε, χωρίς επιτυχία, η δημιουργία ενός «ελληνοβυζαντινού» εκκλησιαστικού ύφους[3].

Ο ηπειρώτης αρχιτέκτονας Δημήτριος Ζέζος[4] σχεδίασε τον ναό της Ζωοδό-

1. Ευχαριστώ και από τη θέση αυτή τη φίλη, Διευθύντρια των Γενικών Αρχείων του Κράτους κ. Μαριέττα Μινώτου, την πολύτιμη αρωγό της έρευνάς μου κ. Μαρία Βακαλοπούλου και την ευγενική κ. Υπακοή Χατζημιχαήλ, και ιδιαιτέρως τους ιερείς του ναού π. Ηλία Δροσινό και π. Σπυρίδωνα Λόντο.

Στο πλαίσιο των εορταστικών εκδηλώσεων διοργανώθηκε από τον ναό ημερίδα (21.4.2012), με θέμα: «Ο ιστορικός ιερός ναός Ζωοδόχου Πηγής οδού Ακαδημίας» και εκδόθηκε το λεύκωμα: Σ. Ν. Λόντος, *Ο Ιερός Ναός Ζωοδόχου Πηγής, οδού Ακαδημίας. 1852-2012, 160 χρόνια ενοριακής προσφοράς και μαρτυρίας*, Αθήνα 2012 (στο εξής: Λόντος).

2. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Αλίκη Σολωμού, «Γεννάδιος, Γεώργιος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 2, Εκδοτική Αθηνών 1990, 408-409· Σ. Ν. Λόντος, *Ο Ιερός Ναός Ζωοδόχου Πηγής Αθηνών*, Αθήνα 2002, 25-27, 33, 67-69 (στο εξής: Λόντος, *Ζωοδόχος Πηγή*).

3. Βλ. Ελένη-Άννα Χλέπα, *Τα Βυζαντινά μνημεία στη νεότερη Ελλάδα. Ιδεολογία και πρακτική των αποκαταστάσεων 1833-1939*, Αθήνα 2011, 23 (στο εξής: Χλέπα). Πρβλ. Λόντος, *Ζωοδόχος Πηγή*, 23-24, 26· Λόντος, 24-25. Αναλυτικά για τη ναοδομία κατά την οθωνική περίοδο, βλ. Γ. Α. Πουλημένος, *Η Ελλαδική ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασσικισμού (1830-1912)*, Αθήναι 1997, τ. Α΄ Κείμενα 40-70 (στο εξής: Πουλημένος).

4. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Μ. Μπίρης, «Ζέζος, Δημήτριος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ.

χου Πηγής[5] στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής με κωδωνοστάσιο, συνδυάζοντας μορφολογικά στοιχεία της αναγεννησιακής, της βυζαντινής και της ρωμανικής αρχιτεκτονικής. Ως πιθανό πρότυπό του θεωρείται το βασιλικό παρεκκλήσιο του Μονάχου, του Leo von Klenze[6].

Η αρχική αγιογράφηση του ναού της Ζωοδόχου Πηγής έγινε με αντίγραφα εικόνων ναζαρηνής τεχνοτροπίας[7] του Λουδοβίκου Θείρσιου[8], ανάλογα ίσως αυτών της Σώτειρας Λυκοδήμου, σήμερα Ρωσικής Εκκλησίας, όπου την ίδια εποχή εργάστηκε ο καλλιτέχνης. Μεταγενέστερη, συνολική αγιογράφηση του ναού έγινε το 1930 από τον Αναστάσιο Λουκίδη[9].

Ο ναός της Ζωοδόχου Πηγής *εἰς Νεαπόλει προαστίου Ἀθηνῶν*[10], ήδη το 1850, θεωρούνταν ενοριακός και για το λόγο αυτό δημοτικός, στη δικαιοδοσία του Υπουργείου Εσωτερικών[11].

3, Εκδοτική Αθηνών 1990, 412· Α. Ρ. Μπόντιεκ, *Η ελληνική κοινότητα του Μονάχου*, ανεκδ. διπλ. εργασία, Θεολογική Σχολή ΑΠΘ, Τμ. Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας, Θεσσαλονίκη 2010, 75.

5. Πρόκειται για το πρώτο έργο του Ζέζου στην Αθήνα. Κ. Η. Μπίρης, *Αἱ Ἀθῆναι ἀπὸ τοῦ 19ου εἰς τὸν 20ὸν αἰῶνα*, Αθήνα ⁴1999, 137-138· Χλέπα, 48. Αναλυτική περιγραφή και σχέδια του ναού βλ. Πουλημένος, τ. Α΄ Κείμενα 58-59, 60-61, τ. Β΄ Εικόνες Π040, εικ. 068-069, Π041, εικ. 070· Λόντος, *Ζωοδόχος Πηγή*, 33-41· Λόντος, 26-31.

6. Χλέπα, 23, 52. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Ι. Τραυλός, *Νεοκλασσική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήναι 1967, 18-25· Αλ. Παπαγεωργίου-Βενετάς, *Ο Leo von Klenze στην Ελλάδα. Τεκμήρια για τη νεοελληνική ιστοριογραφία*, (Αθήνα 2000).

7. Την άποψη ότι συνέχεια της βυζαντινής τέχνης είναι η ναζαρηνή, την οποία είχε εισαγάγει και καθιερώσει ο Θείρσιος με την τοιχογράφηση των ναών Ζωοδόχου Πηγής και Σώτειρας Λυκοδήμου (1855), χωρίς επιφυλάξεις για τη ρωμαιοκαθολικού δόγματος προέλευσή της, βλ. Χλέπα, 67.

8. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική, Κωνσταντίνος Φανέλλης – Λουδοβίκος Θείρσιος – Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος – Κωνσταντίνος Αρτέμης*, Αθήνα 1977, 71-94· Αλίκη Σολωμού, «Τηρς (Thiersch), Φρήντριχ», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 9Β, Εκδοτική Αθηνών 1991, 126.

9. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Στ. Λυδάκης, *Οι έλληνες ζωγράφοι. Λεξικό των ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών (16ος-20ός αιώνας)*, τ. 4ος, Αθήνα 1976, 228-229 (στο εξής: Λυδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*). Για την αγιογράφηση του ναού γενικά, βλ. Λόντος, *Ζωοδόχος Πηγή*, 41-44· Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου – Γ. Τσιγάρας, «Αναστάσιος Λουκίδης. Το εικονογραφικό έργο του στη Ζωοδόχο Πηγή της οδού Ακαδημίας», στο: *Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη Τέχνη*, Άνδρος, 30 Ιουνίου - 29 Σεπτεμβρίου 2013, διευθ. έκδ. Κ. Κουτσομάλλης, επιμ. εκδ. Χ. Φ. Μαργαρίτης, μτφρ. Αλεξάνδρα Ντούμα, (Άνδρος 2013), 119-129.

10. Για τη συνοικία γενικά βλ. Γ. Καιροφύλας, *Η ωραία Νεάπολις και τα παρεξηγημένα Εξάρχεια*, Αθήνα 2002. Πρβλ. Λόντος, 15, 23.

11. Με γνώμονα ότι ο ναός αποτελούσε δημόσιο κατάστημα, η έρευνα στράφηκε στα σχετικά αρχεία, όπως αυτό του Υπουργείου Εκκλησιαστικών, του Υπουργείου Εσωτερικών και το Αρχείο της Διεύθυνσης Τεχνικών Υπηρεσιών του Υπουργείου Παιδείας. Λιγοστά όμως και κυρίως αταξινόμητα είναι τα έγγραφα για το ναό, που θησαυρίζουν τα Γενικά Αρχεία του Κράτους και ακό-

Η παλαιότερη αρχειακή μνεία για τον ναό είναι του 1851 και αφορά σε δευτερεύοντα οικοδομικά θέματα, ενώ το παλαιότερο σκαρίφημα[12], του ίδιου έτους, δημιουργήθηκε από το Δημήτριο Ζέζο και υποβλήθηκε όταν χρειάσθηκε να διευθετηθεί ζήτημα ρυμοτομίας.

Ο ναός της Ζωοδόχου Πηγής, μάλλον εύρωστος οικονομικά, εξαιτίας διαφόρων κληροδοτημάτων[13], μετά και την πώληση δύο οικοπέδων του[14], αιτήθηκε τη διεύρυνσή του[15]. Σχετική μελέτη υποβλήθηκε, το 1924, στο Υπουργείο Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως και ο Προϊστάμενος Ελέγχου Εκκλησιαστικών Έργων Αναστάσιος Ορλάνδος[16] ζήτησε να ελέγξει τα σχετικά σχέδια προκειμένου να εγκρίνει την κατασκευή[17]. Ο ναός διατηρούσε ικανή χρηματική περιουσία και τον επόμενο χρόνο ζήτησε να του επιτραπεί ο εσωτερικός καθαρισμός του. Ο Υπουργός, μετά και τη σύμφωνη γνώμη του προεδρεύοντος του Μητροπολιτικού Συμβουλίου, Σταυρουπόλεως Θεοκλήτου[18], συναίνεσε σχετικά[19].

Τον Φεβρουάριο 1929, το Ενοριακό Συμβούλιο του ναού[20], σε συνέχεια προη-

---

μη λιγότερα όσα τον αφορούν πριν το 1900. Δεν υπάρχουν, για παράδειγμα, τα έγγραφα και τα σχέδια της ανοικοδόμησης, αλλά απουσιάζουν και άλλα μεταγενέστερα σχέδια, τα οποία φέρονταν ως συνημμένα.

12. Γενικά Αρχεία του Κράτους, Κεντρική Υπηρεσία (στο εξής: Γ.Α.Κ., Κ.Υ.), *Υπουργείο Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως* (στο εξής: *Υ.Ε.Δ.Ε.*), Β΄ Περίοδος, φ. 67 (1848-1854) *ανεγέρσεις ναών*, υποφ. 6 (Ζ).

13. Γ.Α.Κ., Κ.Υ., *Υ.Ε.Δ.Ε.*, (αταξινόμητο), Δ΄ Περίοδος, *Μονή Ζωοδόχου Πηγής* (1913, 1914, 1924, 1925, 1926). Επίσης Γ. Καιροφύλας, *Η ωραία Νεάπολις*, ό.π., 62.

14. Δύο οικόπεδα στη συμβολή των οδών Ιθάκης και Αχαρνών, στη θέση Αγά Βρύση. Βλ. διαδικασία δημοπρασίας: Γ.Α.Κ., Κ.Υ., *Υ.Ε.Δ.Ε.*, (αταξινόμητο), Δ΄ Περίοδος, *Μονή Ζωοδόχου Πηγής* (1923, 1925, 1926).

15. Μετά μάλιστα την αγορά (1914) του παρακείμενου οικοπέδου με διώροφη οικία, ιδιοκτησίας Αγλαΐας Σαμούρη. Σε ανάλογη κίνηση είχε επίσης προβεί ο ναός του Αγίου Γεωργίου Καρύτση. Σχετικές αποφάσεις: Γ.Α.Κ., Κ.Υ., *Υ.Ε.Δ.Ε.*, (αταξινόμητο), Δ΄ Περίοδος, *Μονή Ζωοδόχου Πηγής* (1923, 1924).

16. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Χ. Μπούρας - Αλίκη Σολωμού, «Ορλάνδος, Αναστάσιος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 8, Εκδοτική Αθηνών 1991, 18-19.

17. Στο σχετικό φάκελο του Υπουργείου σήμερα, εμπεριέχονται: α) δακτυλόγραφη δισέλιδη Έκθεση και β) επτασέλιδος λεπτομερής Προϋπολογισμός, που υπογράφει ο αρχιτέκτων Ανδρέας Κριεζής, χωρίς όμως σχέδια. Γ.Α.Κ., Κ.Υ., *Υ.Ε.Δ.Ε.*, (αταξινόμητο), Δ΄ Περίοδος, *Μονή Ζωοδόχου Πηγής* (1924).

18. Πρόκειται για τον μετέπειτα Αθηνών Θεόκλητο Β΄ Παναγιωτόπουλο, ο οποίος τότε (1924-1931), έφερε τον τίτλο της πάλαι ποτέ διαλαμψάσης επισκοπής Σταυρουπόλεως. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Ιω. Χρ. Κωνσταντινίδης, «Θεόκλητος», *Θρησκευτική καί Ἠθική Ἐγκυκλοπαιδεία*, τ. 6, Ἀθῆναι 1965, στῆλ. 241-242.

19. Βλ. σχετ. αλληλογραφία και αποφάσεις: Γ.Α.Κ., Κ.Υ., *Υ.Ε.Δ.Ε.*, (αταξινόμητο), Δ΄ Περίοδος, *Μονή Ζωοδόχου Πηγής* (1925).

20. Πράξ. 22α/10.2.1929. Με Διευθύνοντα της Ενοριακής Επιτροπείας το Δημ. Αντύπα και μέλη τους π. Γεράσιμο Χαροκόπο, Μιλτ. Στειριώτη, Παν. Θεοτικό και Γεωργ. Κουρούκλη.

γούμενης πρότασής του, από τον Δεκέμβριο 1928, στον Αρχιεπίσκοπο Αθηνών[21], ενέκρινε *σχέδιον ἀναζωγραφήσεως καί διακοσμήσεως τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ Ναοῦ ἐπί τῇ βάσει ὡρισμένου σχεδίου ὑπό τοῦ διακεκριμένου καί διεθνοῦς φήμης διακοσμητοῦ ζωγράφου κ. Τ. Λουκίδου*[22].

Ο Αθηνών Χρυσόστομος διαβίβασε στο Υπουργείο την αναφορά της ενοριακής επιτροπής του ναού, με προϋπολογισμό δαπάνης και σχέδιο *διά τήν ἀναζωγράφησιν καί διακόσμησιν τοῦ ναοῦ διά τά περαιτέρω*[23]. Το τελευταίο όμως αντέδρασε κομψά στην απευθείας ανάθεση και απήντησε[24] στον Αρχιεπίσκοπο, ότι ένα τέτοιο έργο δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί χωρίς τη διενέργεια διαγωνισμού. Όρισε δε να προκληθεί, με τη δημοσίευση σχετικής πρόσκλησης στον Τύπο, η υποβολή στο Υπουργείο σχεδίων και προϋπολογισμών για το έργο. Τα υποβαλλόμενα θα εξετάζονταν από επιτροπή καλλιτεχνών, η οποία θα οριζόταν σύμφωνα με το νόμο.

Μετά τη δημοσίευση της προκήρυξης *πρός ἀναζωγράφησιν καί διακόσμησιν τοῦ ἱεροῦ Ναοῦ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς μέ προθεσμίαν παραδόσεως τῶν σκαριφημάτων μηνιαίαν*, ο «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών»[25] ζήτησε[26]: α) δίμηνη προθεσμία *(ἀπαραίτητον χρονικόν διάστημα διά τόσον σοβαράν μελέτην)*, προκειμένου να υποβάλουν τα μέλη του προτάσεις, και β) κυρίως, αυτοτελείς και ανεξάρτητες μελέτες, χωρίς να δεσμεύονται από την υπάρχουσα, εννοείται του Λουκίδη. Στην αίτησή του ο «Σύνδεσμος» αναφέρεται με λεπτομέρειες στην υπόθεση, στηλιτεύοντας την απευθείας ανάθεση έργου, δαπάνης 700.000 δρχ.

---

21. Πρόκειται για τον Αθηνών Χρυσόστομο Α΄ Παπαδόπουλο. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Ἰω. Χ. Κωνσταντινίδης, «Χρυσόστομος», *Θρησκευτική καί Ἠθική Ἐγκυκλοπαιδεία*, τ. 12, Ἀθῆναι 1968, στῆλ. 417-420.

22. Όλη η σχετική αλληλογραφία εμπεριέχεται στο φάκελλο του ναού: Γ.Α.Κ., Κ.Υ., *Υ.Π.Ε.Π.Θ.*, (αταξινόμητο), Ε΄ Περίοδος, *Μονή Ζωοδόχου Πηγής* (1929). Η ένδειξη δεν επαναλαμβάνεται παρακάτω, για την οικονομία του χώρου.

23. Αρ. πρωτ. 165/13.2.1929.

24. Αρ. πρωτ. 9715/28.2.1929. Πρβλ. Λόντος, *Ζωοδόχος Πηγή*, 41.

25. Βλ. σχετ. Γ. Βώκος, «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Ο Καλλιτένχης* 1 (1910), 95-102.

26. Αρ. πρωτ. 17138/29.3.1929. ...*Ἐπειδή οἱ καλλιτέχναι πού θά μετάσχουν τοῦ διαγωνισμοῦ τούτου θά εἶναι πάντες εἰδικοί καί συνεπῶς θά ἔχουν ἴσως καί διάφορον ἀντίληψην περί τοῦ τρόπου τῆς διακοσμήσεως τοῦ Ναοῦ ἀπό τῆς διατάξεως τῶν ἐν αὐτῷ τοιχογραφιῶν καί ἀπό ἀπόψεως φωτισμοῦ καθώς καί ἄλλων λεπτομερειῶν διαλαμβανομένων ἐν τῇ μελέτῃ καί ἀντιπροσωπευόντων μόνον τήν γνώμην τοῦ ἐκπονήσαντος αὐτήν καλλιτέχνου, ὅστις, ἐφ' ὅσον δέν ἐγένετο δεκτή ἡ εἰς αὐτόν ἀνάθεσις ἄνευ διαγωνισμοῦ (ὀρθώτατα δέ καί δικαιώτατα), εἶναι καί πρέπει νά εἶναι εἰς τήν αὐτήν μέ τούς λοιπούς μοῖραν*... Την αίτηση υπογράφουν ο πρόεδρος του «Συνδέσμου», Οδυσσέας Φωκάς και ο γραμματέας Δημ. Δήμας.

Ο Υπουργός Κων. Γόντικας τότε υπέγραψε εντολή[27] προς την Ενοριακή Επιτροπεία του ναού, με κοινοποίηση στον «Σύνδεσμο»[28], όπου, αφού εξηγούσε το *ὀρθόν τῆς αἰτήσεως* του τελευταίου, παρέτεινε την προθεσμία υποβολής προτάσεων, διευκρινίζοντας ότι οι μελέτες θα ήσαν ανεξάρτητες αυτής του Λουκίδη, σύμφωνες με τα ακριβή διαγράμματα του ναού, σε κλίμακα 1:50 και *τά ὑποβληθησόμενα σκαριφήματα ἔσονται κατά τό ἥμισυ γραμμικά καί κατά τό ἥμισυ ἔγχρωμα ἕν δέ τμῆμα εἴτε ἁπλοῦ ἁγίου εἴτε συνθέσεως θέλει ἐκτελεσθῇ ὑπό κλίμακα 1:10 οὐχί ὅμως ὡς σκαρίφημα ἀλλά τελειωμένον, ὁ δέ χρησιμοποιηθησόμενος χρυσός … δέον νά εἶνε 22 ½ καρατίων, τά δέ χρώματα ἀστιλβῆ καί ἀρίστης ποιότητος*.

Με εντολή του Υπουργού, ο Διευθυντής Κων. Δυοβουνιώτης[29] απέστειλε στον Αρχιεπίσκοπο συνημμένη τη γνωμοδότηση του Διευθυντού της Αναστηλώσεως, Αν. Ορλάνδου, καθώς και εντολή ακύρωσης της εγκρίσεως των 700.000 δρχ.[30].

Ο ναός όμως παρέμενε σταθερός στις θέσεις του και απήντησε στο Υπουργείο[31] ότι η αρχική απόφαση του Ενοριακού Συμβουλίου είχε ήδη εγκριθεί, η νεότερη εντολή δεν είχε ακολουθήσει τη νόμιμη διαδικασία και ήδη είχαν δημιουργηθεί σχετικές υποχρεώσεις. Δήλωνε επίσης, ότι του είχαν υποβληθεί δύο προτάσεις: α) του Νικ. Ορλώφ, ύψους 1.390.000 δρχ., για τον καθαρισμό των τοιχογραφιών και β) *τοῦ διεθνοῦς φήμης καί ἐκτός συναγωνισμοῦ διακοσμητοῦ-ζωγράφου κ. Τ. Λουκίδου, ὑποβαλόντος πλῆρες σχέδιον, προϋπολογισμόν καί σκαριφήματα*. Αποφάσιζε τέλος, την ανάθεση στο Λουκίδη και τη διαβίβαση των σχετικών εγγράφων[32] στις αρμόδιες υπηρεσίες.

Η πρόταση των Νικολάου Ορλώφ[33], ζωγράφου της Ακαδημίας Τεχνών Πετρουπόλεως και Νικολάου Ανδράγιεφ, «συνεταίρου και βοηθού του», αφορούσε

---

27. Αρ. πρωτ. 9715/11.4.1929. Ακολούθησε και αντίγραφο, με τον ίδιο αρ. πρωτ., σε άλλη ημερομηνία (15.4.1929).

28. Αρ. πρωτ. 17138/00.4.1929.

29. Καθηγητής της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και την εποχή εκείνη Ακαδημαϊκός. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Ιω. Ν. Καρμίρης, «Δυοβουνιώτης Κωνσταντίνος», *Θρησκευτική καί Ἠθική Ἐγκυκλοπαιδεία*, τ. 5, Ἀθῆναι 1964, στῆλ. 233-238.

30. Αρ. πρωτ. 19837/12.4.1929. Το συνημμένο έγγραφο δεν εμπεριέχεται στον φάκελλο.

31. Πράξ. 32α/28.4.1929.

32. Το Υπουργείο παρέλαβε, με το υπ’ αρ. πρωτ. 492/7.6.1929: α) την προαναφερθείσα υπ’ αρ. 32 πράξη, β) τέσσαρα φύλλα εφημερίδων, γ) την πρόταση του Ν. Ορλώφ και δ) την πρόταση του Τ. Λουκίδη (*μελέτη καὶ δύο σκαριφήματα*). Τον ίδιο αρ. πρωτ. 492/11.6.1929 φέρει και το σχετικό διαβιβαστικό έγγραφο της Αρχιεπισκοπής, το οποίο πρωτοκολλήθηκε στο Υπουργείο, με αρ. πρωτ. 30018/14.6.1929.

33. Ο καλλιτέχνης δεν περιλαμβάνεται στα σχετικά Λεξικά, ενώ γνωστό έργο του παραμένει ο πίνακας «Το Ελληνικό Κοινοβούλιο» (ελαιογραφία 1930), που θησαυρίζει το Εθνικό Ιστορικό Μουσείο (αρ. κατ. 4090).

στην αποκατάσταση των υπαρχουσών τοιχογραφιών, με την υπόσχεση της διαφύλαξής τους ως *μνημείου ἀξίας ὡρισμένης ἐποχῆς*[34].

34.

ΠΡΟΣ *Ἐν Ἀθήναις τῇ 17η Ἀπριλίου 1929*

Τό Ἐκκλησιαστικόν Συμβούλιον τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Ζωοδόχου Πηγῆς

Ἐνταῦθα

Οἱ ὑποφαινόμενοι, ὁ μέν Νικόλαος Νικ. Ὀρλώφ, Ζωγράφος τῆς Ἀκαδημίας Τεχνῶν Πετρουπόλεως, ὁ δέ Νικόλαος Σερ. Ἀνδράγιεφ συνεταῖρος αὐτοῦ βοηθός, ἀναλαμβάνομεν νά ἀνανεώσωμεν τόν ἐσωτερικόν διάκοσμον ζωγραφικῆς (τάς εἰκόνας δηλαδή) τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Ζωοδόχου Πηγῆς, διατηροῦντες τόν ρυθμόν καί διαφυλάττοντες ἐν ἀκεραιότητι ὅ,τι σχετικόν, ἐν ἐπιγνώσει ὅτι πρόκειται περί μνημείου ἀξίας ὡρισμένης ἐποχῆς, ὑπό τούς ἑξῆς ὅρους.

α) Τό ἐσωτερικόν τοῦ Ναοῦ δέον νά πλυθῇ, ἅπαντα τά ἐλαττώματα τῶν τοίχων (ἐλλείποντα ἀσβαστοκονιάματα κλπ.) θά ἐπιδιορθωθῶσι, θά καλυφθῶσι δι' ἀσβεστοκονιάματος κλπ. ὑπό τόν ὅρον ὅμως ὅπως πρό τοῦ τέλους Αὐγούστου μηνός ἐ. ἔ. ἐπισκευασθῇ ἡ σκέπη τοῦ Ναοῦ διά λ/ριασμόν τοῦ Ταμείου αὐτοῦ, δεδομένου ὅτι ἡ σκέπη εἶναι ἐλαττωματική καί διά τῶν ὀπῶν καί ρηγμάτων εἰσέρχονται τά ὄμβρια ὕδατα, δυνάμενα νά καταστρέψωσι πᾶσαν ἐωτερικήν ἐργασίαν διακόσμου.

β) Ἅπασαι αἱ εἰκόνες καί οἱ πίνακες, αἱ ἐν τῷ εἰδικῷ καταλόγῳ τῇ παρούσῃ ἐπιστολῇ προσαρτημένοι, θά ἀνανεωθῶσι καί θά ἐπιδιορθωθῶσι καί θά ἐπαναληφθῶσιν, ὅπου πρέπει, ἀνελλιπῶς μέ πλήρη τοῦ ρυθμοῦ τήρησιν καί ἄνευ οἱασδήποτε παραλλαγῆς δυναμένης νά μειώσῃ τήν ἐντύπωσιν καί νά παραλάβῃ τόν χαρακτῆρα τῆς ἐποχῆς.

γ) Ἅπας ὁ χρυσός ὁπουδήποτε τοποθετημένος ἀρχῆθεν δέον νά ἐπιτεθῇ ἐκ νέου ἐπί μέν τῶν εἰκόνων καί ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ ναοῦ δέον νά χρησιμοποιηθῇ χρυσός 22 καρατίων, ἐν δέ τῷ Ναῷ 14 καρατίων. Οἱ στύλοι καί τά ξύλινα τμήματα ὡς λ.χ. ἡ καθέδρα εἶναι δυνατόν νά ἐπιχρυσωθῶσιν οὐχί διά χρυσοῦ εἰς φύλλα, δεδομένου ὅτι εἰς ὡρισμένας περιπτώσεις (καθέδρα) ἡ τοιαύτη χρησιμοποίησις παρουσιάζει δυσκολίας και περιττεύει.

δ) Ἡ ἐπεξεργασία τῶν εἰκόνων θά γίνῃ δι' ἐλαιοχρωμάτων ἀρίστης ποιότητος, ὄχι ὅμως στιλβόντων. Ἐπιθυμητόν εἶναι τά χρώματα νά εἶναι τριβῆς ἡμετέρας, διότι τότε μόνον ἐγγυώμεθα διά τό ποιόν τοῦ ὑλικοῦ.

ε) Τήν ὡς ἄνω ἐργασίαν θά ἐκτελέσωμεν ἐντός 19 (δέκα ἐννέα) μηνῶν, ἀπό τῆς λήψεως τῆς πρώτης προκαταβολῆς. Ἐν περιπτώσει ἀπροόπτου διαθέτομεν διά τήν ἐκτέλεσιν τῆς ἐργασίας τρεῖς μῆνας ἐπί πλέον, τοῦ ἀρχῆθεν συμπεφωνημένου χρόνου.

στ) Τήν ἀξίαν τῆς ἐργασίας ἁπάσης ὁρίζομεν εἰς δραχμάς 1.390.000 (ἕν ἑκατομμύριον τριακοσίας ἐνενήκοντα χιλιάδας).

ζ) Αἱ πληρωμαί θά γίνωσιν ὡς ἑξῆς. Προκαταβολή δραχμῶν 260.000· μετά τήν ἀποπεράτωσιν τῶν ἐργασιῶν ἐν τῷ Ἱερῷ δραχ. 50.000· μετά τήν ἀποπεράτωσιν τῶν ἐργασιῶν τοῦ εἰκονοστασίου δρχ. 200.000· μετά τήν ἀποπεράτωσιν τοῦ μικροῦ ναοῦ 200.000·μετά τήν ἀποπεράτωσιν τοῦ δευτέρου μικροῦ Ναού 380.000· μετά τήν ἀποπεράτωσιν τοῦ κυρίως Ναοῦ 300.000· μετά τήν τελειωτικήν παράδοσιν 100.000.

η) Ἐν περιπτώσει παρεξηγήσεων καί ἀσυμφωνίας κατά τήν παράδοσιν τῆς ἐργασίας ὁρίζεται διαιτητική ἐπιτροπή ἐξ ἑνός καθηγητοῦ εἰδικοῦ τῆς ἐνταῦθα Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Πολυτεχνείου, ἐξ ἑνός καθηγητοῦ τῆς Τέχνης τοῦ Ἐθνικοῦ Πανεπιστημίου, ἀμφότεροι δέ οὗτοι ἐκλέγουσι τό τρίτον τῆς ἐπιτροπῆς μέλος, ὅπερ δυνατόν εἶναι καί νά μή ἀνήκει εἰς εἰδικότητα τέχνης.

Διατελοῦμεν μετ' ἐξαιρετικῆς τιμῆς

πρόθυμος

Νικόλαος Ὀρλώφ

Η λεπτομερέστατη πρόταση του Λουκίδη είχε ήδη, όπως προαναφέρθηκε, υποβληθεί[35]. Το κείμενο άρχιζε με εισαγωγή, η οποία έχει διαγραφεί, πιθανότατα από τον ίδιο το συντάκτη, επειδή σε αυτήν απευθυνόταν στον ναό και αναφερόταν στην αρχική, *προφορικὴν ἡμῶν συνεννόησιν καὶ τὴν ἀνάθεσίν σας*, παρουσιάζοντας στη συνέχεια τη μελέτη του, διαρθρωμένη σε έξι μέρη. Η προσφορά του Λουκίδη, εκτός των άλλων, πρότεινε και ορισμένες αρχιτεκτονικές μεταρρυθμίσεις. Απέρριπτε τη διεύρυνση των παραθύρων και των πλαγίων θυρών για τον καλύτερο φωτισμό του ναού και υποστήριζε την κατάργηση και αντικατάστασή τους, σύμφωνα με το σχέδιο που υπέβαλε. Δήλωνε δε ότι με τον τρόπο αυτό ο ναός θα τελειοποιούνταν αρχιτεκτονικά και θα ήταν *ἁρμονικότερος πρὸς τὸ σύνολόν του*.

Επειδή όμως η προθεσμία υποβολής προτάσεων δεν είχε ακόμη εκπνεύσει, στο Υπουργείο κατατέθηκαν δύο ακόμη αιτήσεις. Ο Γενικός Γραμματέας του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών» Δημ. Δήμας[36], τηρώντας τους όρους της προκήρυξης, κατέθεσε προσφορά ύψους 850.000 δρχ.[37]. Ο Φώτης Κόντο-

---

35. Αποτελείται από 6 δακτυλόγραφα αντίγραφα, γραμμένα στη μία όψη, σε λεπτά φύλλα (τσιγαρόχαρτα), τα οποία όλα μονογράφονται πρωτότυπα και στο 6ο φύλλο υπάρχει χρονία και πρωτότυπη υπογραφή ολογράφως. Βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.

36. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Λυδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 102.

37. Αρ. πρωτ. 31406/20.6.29

Αἴτησις
Δ. Δήμα
Ζωγράφου
Περί ὑποβολῆς σχεδίων διακοσμήσεως Ζωοδόχου Πηγῆς
Ἀθῆναι 20 Ἰουνίου 1929

Πρός τό
Ἐπί τῆς Παιδείας καί τῶν Θρησκευμάτων
Σεβαστόν Ὑπουργεῖον

Κύριε Ὑπουργέ,

Συμφώνως πρός τήν δημοσιευθεῖσαν προκήρυξιν ὑπό τῆς Ἐπιτροπείας τοῦ ἱεροῦ Ναοῦ Ζωοδόχου Πηγῆς τῆς ὁποίας ἡ προθεσμία παρετάθη μέχρι σήμερον 20ῆς Ἰουνίου, δυνάμει διαταγῆς τοῦ Ὑπουργείου ὑμῶν τῆς 16ης Ἀπριλίου, πρός τήν Ἐπιτροπείαν τοῦ ἄνωθεν Ναοῦ κοινοποιηθείσης ἐν ἀντιγράφῳ πρός τόν «Σύνδεσμον Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν»

ὑποβάλλω πρός κρίσιν ὑπό Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς Σχέδια Διακοσμήσεως τοῦ ἄνω Ναοῦ περιέχοντα

1) Τομήν καί ἄνοψιν ὀροφῆς ὑπό κλίμακα 1:10

2) Τμῆμα τοῦ ἄνω σχεδίου ὑπό κλίμακα 1:10.

Ἀναλαμβάνω τήν ἐργασίαν ἀντί ποσοῦ (850.000) δρ. Ὀκτακοσίων πενῆντα χιλιάδων κατ' ἀποκοπήν.

Ὁ χρυσὸς θὰ εἶναι 22½ καρατίων, τά χρώματα ἀστιλβῆ καί ἀρίστης ποιότητος.

Ἡ σκαλωσιά καί αἱ τυχὸν τροποποιήσεις πρός βελτίωσιν τοῦ φωτισμοῦ βαρύνουν τόν Ναόν.

Ἡ πληρωμή θά γίνῃ κατά συμβόλαιον συνταχθησόμενον ἅμα τῇ ἀναλήψει τῆς ἐργασίας

γλου[38] επίσης, υπέβαλε αίτηση, σχεδόν ταυτόσημη του Δήμα, καταθέτοντας δύο σχέδια και προσφορά ύψους 700.000 δρχ.[39]. Λίγες ημέρες αργότερα, οι Δή-

---

μεταξύ ἐμοῦ καί τοῦ Ναοῦ. Ἡ διάταξις τῶν τοιχογραφιῶν καί τῆς κοσμήσεως θά εἶναι ὡς ἐμφαίνεται ἐν τῷ σχεδίῳ.

Ἀπό τήν ἀντίθετον πλευράν τῆς ὑποβαλλομένης τομῆς θά γίνουν κατά ὁμοίαν διάταξιν σχετικαί παραστάσεις τῆς Γραφῆς καί Προφῆται.

Εὐπειθέστατος
ὁ αἰτῶν
Δ. Δήμας
Δελφῶν 4
Ἀθῆναι
20.6 Ἰουνίου 1929

Τά σχέδια παρελήφθησαν
124/21.6.29

38. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Λυδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 186-189· Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, Αθήνα 1991· Γ. Δ. Κόρδης, *Παράδοση και δημιουργία στο εικαστικό έργο του Φώτη Κόντογλου*, (Αθήνα 2006)· Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, (Αθήναι 2007)· Ανδρομάχη Κατσελάκη - Μαρία Νάνου, «''Άνθρωπος εν εικόνι διαπορεύεται''», στο: *Ιστορώντας την υπέρβαση*, ό.π., 149-165.

39. Αρ. πρωτ. 31407/20.6.29

Αἴτησις
Φωτίου Κόντογλου
περί ὑποβολῆς σχεδίων (2) πρός διακόσμησιν τοῦ Ἱ. Ναοῦ Ζωοδόχου Πηγῆς
Ἀθῆναι 20 Ἰουνίου 1929

Πρός τό
Ἐπί τῆς Παιδείας καί τῶν Θρησκευμάτων
Σεβαστόν Ὑπουργεῖον

Κύριε Ὑπουργέ,

Συμφώνως πρός τήν δημοσιευθεῖσαν προκήρυξιν ὑπό τῆς Ἐπιτροπείας τοῦ ἱεροῦ ναοῦ Ζωοδόχου Πηγῆς τῆς ὁποίας ἡ προθεσμία παρετάθη μέχρι σήμερον, 20ήν Ἰουνίου, δυνάμει διαταγῆς τοῦ Ὑπουργείου Ὑμῶν τῆς 16 Ἀπριλίου, πρός τήν Ἐπιτροπείαν τοῦ ἄνω ναοῦ κοινοποιηθείσης ἐν ἀντιγράφῳ πρός τόν Σύνδεσμον Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν

ὑποβάλλω πρός κρίσιν ὑπό Ἐπιτροπῆς Καλλιτεχνῶν σχέδια διακοσμήσεως τοῦ ἐν λόγῳ ναοῦ, 1ον) Ἔγχρωμον σχέδιον διακοσμήσεως τῆς ὀροφῆς – 2ον) Τομήν ἀρχιτεκτονικήν μετά μονοχρώμων σχεδίων τῆς διακοσμήσεως.

Ὡς τιμήν τῆς ἐργασίας θέτω τό ποσόν τῶν 700.000 (ἑπτακοσίων χιλιάδων) δραχμῶν, τῶν ἰκριωμάτων βαρυνόντων τόν Ναόν.

Εὐπειθέστατος
Φώτιος Κόντογλους
Ζωγράφος
Μάγερ 29.
Ἐν Ἀθήναις τῇ 20 Ἰουνίου 1929

Τά σχέδια παρελήφθησαν
124/21.6.29

μας, Λουκίδης και Κόντογλου υπέγραψαν[40] ότι παρέλαβαν από το Υπουργείο τα κατατεθειμένα σχέδιά τους.

Ζήτημα όμως ανέκυψε τότε, επειδή αντέδρασαν 26 *πραγματικοί ἐνορίτες*, όπως αυτοπροσδιορίζονται, οι οποίοι με υπόμνημά τους στο Υπουργείο ζήτησαν τη ματαίωση της ανα-αγιογράφησης[41]. Υποστήριζαν ότι οι επίτροποι αυθαίρετα

40. *25.6.1929*

Διά τοῦ παρόντος δηλοῦμεν ὅτι παρελάβομεν τά σχέδια ἅτινα ὑπεβάλλομεν διά τήν διακόσμησιν τοῦ ἱεροῦ Ναοῦ Ζωοδόχου Πηγῆς.

Δ. Δήμας
Τ. Λουκίδης
Φ. Κόντογλους

41. Αχρόνιστη χειρόγραφη αίτηση, γραμμένη σε δίφυλλη κόλλα αναφοράς, υπογραμμένη πρωτότυπα από 26 άνδρες, οι οποίοι, δίπλα στην υπογραφή τους, σημειώνουν την επαγγελματική τους ιδιότητα. Το ίδιο κείμενο, δακτυλογραφημένο σε τρεις σελίδες, επισυνάπτεται στην επόμενη υπουργική απόφαση.

Πρός
τήν Α. Ἐ. τόν Ὑπουργόν τῆς Ἐκπαιδεύσεως καί τῶν Θρησκευμάτων

Ἐνορῖται τῆς ἐνορίας τῆς «Ζωοδόχου Πηγῆς» Ἀθηνῶν προσερχόμεθα πρός Ὑμᾶς κ. Ὑπουργέ, ἵνα διαφωτίσωμεν τήν Ὑμετέραν Ἐξοχότητα, περί ζητήματος ἀφορῶντος αὐτόν τόν ἱερόν Ναόν τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, τήν ὕπαρξιν αὐτοῦ καί τά συμφέροντα αὐτοῦ.

Ἔχομεν πληροφορηθῆ ὅτι οἱ ἐπίτροποι τοῦ Ναοῦ τούτου μονομερῶς σκεφθέντες ἀπεφάσισαν νά ἀποξέσωσιν ἐσωτερικῶς ὅλας τάς τοιχογραφίας τοῦ Ναοῦ καί νά ζωγραφήσωσιν τό ἐσωτερικόν αὐτοῦ ἐκ νέου, μέ δαπάνην προϋπολογισθεῖσαν εἰς ἕνα ἑκατομμύριον δραχμῶν καί ἀπεφάσισαν μέ τήν δαπάνην αὐτήν νά ἀναθέσωσιν τό ἔργον εἴς τινα ζωγράφον Λουκίδην ὀνομαζόμενον. Τήν πρότασίν των ταύτην ὑπέβαλαν εἰς τό Μητροπολιτικόν Συμβούλιον καί τοῦτο ἔχει ὑποβάλει τήν πρότασιν αὐτήν εἰς ὑμᾶς πρός ἔγκρισιν.

Δέν γνωρίζομεν κ. Ὑπουργέ, ἐάν ἡ ἀνάθεσις κατασκευῆς ἔργου τό ὁποῖον θέλει στοιχίση ὑπέρ τό ἑκατομμύριον ἐπιτρέπεται νά γείνη ἄνευ δημοπρασίας καί διαγωνισμοῦ, ἀλλ' ἡμᾶς τούς ἐνορίτας ἐνδιαφέρει ἄλλο ζήτημα. Ἀποφασίζεται ἀπό τούς ἐπιτρόπους τοῦ Ναοῦ νά ἀποξεσθοῦν ὅλαι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ναοῦ, εἰς τήν ἀντίληψιν ἡμῶν εἶναι ὅτι αἱ τοιχογραφίαι δέν συγχωρεῖται ὑπό τῶν συμφερόντων τοῦ Ναοῦ νά ἀποξεσθῶσιν. Αἱ πλεῖσται τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν εὑρίσκονται εἰς ἄριστην κατάστασιν, ἀληθινά δέ καλλιτεχνήματα αἱ μεγάλαι εἰκόνες τῆς «Παντανάσσης» καί τοῦ «Παντοκράτορος». Ἄλλαι δέ φέρουν καί τήν ὑπογραφήν τῶν εὐσεβῶν ἐνοριτῶν δαπάνη τῶν ὁποίων ἐγένοντο αἱ τοιχογραφίαι αὐταί. Τό σύνολον τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν εἶναι ῥυθμοῦ καθαρῶς Βυζαντινοῦ συνάδοντος πρός τόν ῥυθμόν τοῦ ὅλου Ναοῦ ῥυθμοῦ «Βασιλικῆς».

Ἕν καί μόνον ἐπιβάλλεται διά τάς τοιχογραφίας αὐτάς, ὁ ἐπιμελής καθαρισμός αὐτῶν καί ἡ ἐπανόρθωσις ἐλαχίστων ἐφθαρμένων ἐν μέρει. Καθαρισμός ὅμοιος μέ ἐκεῖνον ὁ ὁποῖος ἐγένετο εἰς τάς τοιχογραφίας τῆς Ἁγίας Εἰρήνης. Ὁ καθαρισμός δέ αὐτός δέν εἶναι δυνατόν νά στοιχίση πλέον τῶν 200-250 χιλιάδων δραχμῶν, ποσόν τό ὁποῖον πρό τριετίας ἔχει προϋπολογισθῆ διά τόν αὐτόν σκοπόν ὑπό τοῦ τότε ἐκκλησιαστικοῦ συμβουλίου. Ἀντί τοιούτου καθαρισμοῦ ἀποφασίζεται δαπάνη ἑνός καί πλέον ἑκατομμυρίου ἄνευ λόγου ἄνευ ἀνάγκης. Ἀποφασίζεται αὕτη ἡ διασπάθισις 800 καί πλέον χιλιάδων δραχμῶν, χρήματος ἱεροῦ συλλεγομένου ἀπό τήν ἐκδήλωσιν τῆς εὐσεβείας τῶν ἐνοριτῶν. Ὁ Ναός ὁ σημερινός ἔχει ἀνάγκην κυρίως

και μονομερώς αποφάσισαν να αποξέσουν τις τοιχογραφίες και να αναθέσουν την αγιογράφηση στον Λουκίδη. Στηλίτευαν επίσης την όλη διαβλητή διαδικασία και δήλωναν ότι θεωρούσαν ανεπίτρεπτη την καταστροφή των υπαρχουσών τοιχογραφιών, αφού οι περισσότερες βρίσκονταν σε καλή κατάσταση και κατά τη γνώμη τους ορισμένες αποτελούσαν έργα τέχνης, άλλες έφεραν δείγματα της ευσέβειας των δωρητών και όλες ήσαν «βυζαντινές», ταιριαστές με τον αρχιτεκτονικό τύπο του ναού. Προέκριναν λοιπόν τον επιμελή καθαρισμό και την επιδιόρθωση κάποιων, όπως συνέβη και στο ναό της Αγίας Ειρήνης (Αιόλου). Τούτο άλλωστε δεν θα απαιτούσε τη δαπάνη υπέρογκου ποσού και ο ναός δεν θα διασπάθιζε χρήματα που προέρχονταν από τον οβολό αυτών των ίδιων των ενοριτών. Οι συντάκτες του υπομνήματος έθεταν και μίαν άλλη παράμετρο, αφού με προοπτική να αντιμετωπίσουν ριζικά τα προβλήματα του ναού, ως προς το φωτισμό, αλλά και τη διεύρυνσή του, πρότειναν τον περιορισμό της σπατάλης, προκειμένου μελλοντικά να κατεδαφίσουν τον υπάρχοντα και να ανοικοδομήσουν νέο, δυτικότερα, παραπέμποντας σε προηγούμενες σχετικές αποφάσεις του

φωτός καί ἀέρος καί τό φῶς καί ὁ ἀήρ θά εἰσέρχονται εἰς τόν Ναόν ἐάν ἀνοιχθῇ εἰς τό κάτω διάζωμα σειρά παραθύρων. Αὐτό εἶναι ἐκ τῶν προεχόντων τοῦ Ναοῦ καί περί τῶν ὁποίων τά προηγούμενα συμβούλια εἶχον ἀσχοληθῇ. Ποιούμεθα, κ. Ὑπουργέ, ἔκκλησιν πρός Ὑμᾶς, νά μή τύχῃ τῆς Ὑμετέρας ἐγκρίσεως δαπάνη οὕτως ἀποφασισθεῖσα καί ἄνευ ἀνάγκης.

Τά χρήματα ταῦτα τοῦ Ναοῦ αἱ 800 δηλ. χιλιάδες δραχμαί μέλλουσαι νά δαπανηθῶσιν ὑπέρ τήν δαπάνην τοῦ ἀναγκαίου καθαρισμοῦ τῶν εἰκόνων, αὐτά τά χρήματα μετ' ἄλλων τά ὁποῖα οἱ ἐνορῖται ἔχουσιν δωρήσει εἰς τόν Ναόν θά χρησιμεύσωσιν ἐν τῷ μέλλοντι εἰς τήν ριζικήν λύσιν τοῦ ζητήματος τοῦ κεντρικωτάτου Ναοῦ τῶν Ἀθηνῶν τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς. Ἡ δέ ριζική λύσις αὕτη εἶνε ἤ ἡ ὁλοσχερής καταδάφισις τοῦ ὑπάρχοντος Ναοῦ καί ἡ ἀνέγερσις νέου ἤ ἡ ἐπέκτασις αὐτοῦ πρός μεσημβρίαν μετατεθειμένου τοῦ κέντρου τοῦ Ναοῦ ὁπότε δι' ἀναπτύξεως τοῦ Ναοῦ θά ἱδρυθῇ νέος κάλλιστος καί εὐρύχωρος Ναός, ἐν ᾧ ἐάν καταξοδευθῶσιν ἕνα ἑκατομμύριον δραχμῶν σήμερον ἄνευ προφανοῦς ἀνάγκης δέν ἠμπορεῖ νά γείνῃ πλέον σκέψις ἐν τῷ μέλλοντι περί τούτου.

Πρό τριετίας οἱ τότε ἐπίτροποι τοῦ Ναοῦ σοβαρῶς ἐπιληφθεῖσαι τοῦ ζητήματος τούτου καί ἐμελέτησαν αὐτό ἀλλά εἰς τό τέλος ἐπελθοῦσα μεταβολή σκέψεων μεταξύ τῶν ἐπιτρόπων ἐματαίωσαν τό ἔργον.

Ἡ ὑμετέρα δέ ἐξοχότης ἐάν θελήσῃ δύναται νά διατάξῃ τήν προσαγωγήν τῶν πρακτικῶν τῆς τότε ἐπιτροπῆς ὅπου θά καταδειχθῇ πόσον εἰργάσθη διά τόν σκοπόν αὐτόν ἡ τότε ἐπιτροπεία.

Τούτου κάμωμεν, κ. Ὑπουργέ, ἵνα δειχθῇ ὅτι εἶναι δυνατή λύσις ριζική τοῦ προβλήματος τοῦ Ναοῦ ἀρκεῖ τώρα νά προλάβητε τήν μελετηθεῖσαν καί ἀποφασισθεῖσαν ἄνευ βαθείας μελέτης, ἄνευ ἀνάγκης, τήν διασπάθισιν τῶν ἀποθεματικῶν κεφαλαίων τοῦ Ναοῦ.

Σᾶς ἱκετεύομεν, κ. Ὑπουργέ, μή ἐγκρίνετε, σώσατε τά χρήματα τοῦ Ναοῦ τά ὁποῖα θά χρησιμεύσωσιν ἐν τῷ μέλλοντι τό πρῶτον κεφάλαιον διά τήν ἵδρυσιν ἑνός ἀξιοπρεποῦς Ναοῦ εἰς τό κέντρον τῆς πρωτευούσης καί πλησίον τῶν Ναῶν τῆς Ἐπιστήμης.

Εὐπειθέστατοι
Ἕπονται αἱ ὑπογραφαί.

ενοριακού συμβουλίου. Το σχέδιό τους, όμως, δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί, αν είχε σπαταληθεί το ποσό για την «αναζωγράφηση» και για το λόγο αυτό η αίτησή τους κατακλείεται με δραματική παράκληση για τη διάσωση του κεφαλαίου του ναού.

Αν και η αίτηση των ενοριτών δεν είναι χρονολογημένη, από την αντίδραση του Υπουργείου συνάγεται ότι κατατέθηκε στα μέσα Ιουλίου 1929, όταν πια η απόφαση της ανάθεσης στο Λουκίδη είχε γίνει γνωστή. Το Υπουργείο έλαβε υπόψη του το ζήτημα και προέβη στη σύσταση επιτροπής, προκειμένου να εξεταστεί η ανάγκη απόξεσης των υφιστάμενων τοιχογραφιών[42]. Μέλη της επιτροπής ορίστηκαν: ο *Διευθυντής του Σχολείου των Καλών Τεχνών* Γεώργ. Ιακωβίδης[43], ο *Διευθυντής της Πινακοθήκης* Ζαχαρίας Παπαντωνίου[44], ο *Καθηγητής Πανεπιστημίου και Διευθυντής του Βυζαντινού Μουσείου* Γεώργ. Σωτηρίου[45], ο *Τμηματάρχης του Εκκλησιαστικού Τμήματος του Υπουργείου* Ιωάν. Κοττεάκος και ο *Καθηγητής του Σχολείου των Καλών Τεχνών* Θ. Θωμόπουλος[46].

Η επιτροπή υπέβαλε την έκθεσή της[47] και στο *Πρακτικόν*, το οποίο συντάχθηκε σχετικά, οι υπογράφοντες απεφάνθησαν ομόφωνα:

1) *Ὅτι αἱ ὑφιστάμεναι τοιχογραφίαι εἶναι ἀληθῆ βαναυσουργήματα καί ὅτι ἐπιβάλλεται ἡ ἀπόξεσις καί ἀναζωγράφησις τούτων.*
2) *Ὅτι ἡ διακόσμησις δέον νά συντελεσθῆ συμφώνως πρός τάς ὑγιεῖς καλλιτεχνικάς ἀντιλήψεις, τάς ὁποίας ἀνέκαθεν ἡ ἡμετέρα ἐκκλησία ἠκολούθησεν.*
3) *Ὅτι ἐπιβάλλεται ἡ διακόσμησις τοιούτου ναοῦ εὑρισκομένου ἐν τῷ κέντρῳ τῆς πόλεως, ἵνα ὁλοκληρωθῆ ἡ καλλιτεχνική ἀξία τοῦ ἔχοντος ῥυθμόν βασιλικῆς μετά καλῶν ἀναλογιῶν ναοῦ τούτου τῆς πρωτευούσης.*

---

42. Αρ. πρωτ. 37137/20.7.1929. Η σχετική *Ἀπόφασις* απευθύνεται στον *Τμηματάρχην τῶν Ἐκκλησιαστικῶν Ἰωάν. Κοττεᾶκον*, και υπογράφεται από τον υπουργό Κ. Γόντικα, ενώ το διαβιβαστικό υπογράφεται από τον ίδιο τον Κοττεάκο, ο οποίος την κοινοποιεί στον εαυτό του. Πρβλ. Λόντος, *Ζωοδόχος Πηγή*, 41.

43. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Λυδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 140-143· Τ. Π. Σπητέρης, «Ιακωβίδης, Γεώργιος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 4, Εκδοτική Αθηνών 1991, 99.

44. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Λυδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 330-331· Βίκυ Καλαντζοπούλου, «Παπαντωνίου, Ζαχαρίας», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 8, Εκδοτική Αθηνών 1991, 155-156.

45. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Κρ. Χρυσοχοΐδης, «Σωτηρίου, Γεώργιος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 9[B], Εκδοτική Αθηνών 1991, 54-55.

46. Βιογραφικά βλ. ενδ.: Χ. σ., «Θωμόπουλος, Θωμάς», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 4, Εκδοτική Αθηνών 1991, 98.

47. Αρ. πρωτ. 38152/26.7.1929. Το διαβιβαστικό υπογράφεται από τον Θωμά Θωμόπουλο, ως Πρόεδρο της επιτροπής. Το δακτυλόγραφο «Πρακτικό» υπογράφεται, πρωτότυπα, από όλα τα μέλη. Στο εισαγωγικό μέρος δηλώνεται ότι η επιτροπή συνήλθε στις 24.7.1929, ώρα 11.30 π.μ., στο ναό και εξέτασε επισταμένα τις τοιχογραφίες.

Εξέφρασαν επίσης την ευχή να βελτιωθεί το ζήτημα «του φωτισμού» του ναού και να ληφθεί μέριμνα για «τη στεγανότητα της στέγης», με «ανακεράμωση».

Μετά και τη γνωμοδότηση της επιτροπής ο Υπουργός απέστειλε[48] στον Αρχιεπίσκοπο Αθηνών έγκριση της ανάθεσης στον Λουκίδη, *ἀντί δραχ. ἑπτακοσίων χιλιάδων (700.000), τῆς δαπάνης τῶν ἰκριωμάτων ἐπιβαρυνούσης τόν Ναόν*, και συνέστησε παράλληλα επιτροπή *διά τήν πιστήν ἐφαρμογήν τῆς μελέτης καί τήν καλήν ἐκτέλεσιν τοῦ ἔργου*, αποτελούμενη από το Διευθυντή *του Γραφείου Ελέγχου Εκκλησιαστικών Έργων* Αν. Ορλάνδο και τους Γ. Ιακωβίδη, Γ. Σωτηρίου, Ιωάν. Κοττεάκο και Θ. Θωμόπουλο.

Το Ενοριακό Συμβούλιο[49] τότε, απερίσπαστο, μετά και τη σύμφωνη απόφαση του Υπουργείου σε ορισμένες τροποποιήσεις στο ποσοστό της προκαταβολής[50] της αμοιβής του Λουκίδη, προχώρησε το έργο.

Το ζήτημα της «αναγιογράφησης» του ναού της Ζωοδόχου Πηγής και του σχετικού διαγωνισμού αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα συμμετοχής διαφόρων φορέων σε ένα μεγάλο έργο. Απασχόλησε, εκτός από τους ιερείς και το ενοριακό συμβούλιο, τις πολιτειακές αρχές και την τοπική κοινωνία. Στην υπόθεση ενεπλάκησαν διάφοροι ιερωμένοι, πολιτικοί, πανεπιστημιακοί, καλλιτέχνες, αλλά και οι ενδιαφερόμενοι ενορίτες. Τα έγγραφα ακολουθούν τη νόμιμη διαδικασία και έχουν εκτός από το ίδιο το γεγονός, ιστορική βαρύτητα. Σε αυτά εμφανίζεται η μεγάλη πολιτειακή αλλαγή της χώρας από τη βασιλεία στην αβασίλευτη κοινοβουλευτική δημοκρατία και η μετατροπή του τίτλου και των αρμοδιοτήτων του υπεύθυνου για τα εκκλησιαστικά θέματα Υπουργείου. Παρουσιάζεται η τομή στην ιστορία της Εκκλησίας της Ελλάδος με την καθιέρωση του τίτλου του Αρχιεπισκόπου Αθηνών. Αναδεικνύονται επίσης πρόσωπα, τα οποία έφεραν εκτός από τις ακαδημαϊκές τους περγαμηνές και διοικητικές ιδιότητες. Ανασυντίθεται το επαγγελματικό μωσαϊκό της συνοικίας με πρόσωπα, τα οποία διαφορετικά ίσως να έμεναν αφανή. Ακόμη και ο γραφικός χαρακτήρας των προσώπων, η ορθογραφία και ο τρόπος σύνταξης των εγγράφων αποτελούν ιστορικά τεκμήρια.

Η παρουσιαζόμενη τέλος πρόταση του Λουκίδη είναι στην πραγματικότητα το υπόμνημα που έλειπε από τα διάφορα σκαριφήματα[51] για την αγιογράφηση του ναού. Στο κείμενο παρουσιάζεται η σειρά των τοιχογραφιών, πριν αντιμετωπισθούν τεχνικά - κατασκευαστικά προβλήματα, που προκάλεσαν ορισμένες διαφοροποιήσεις. Κατονομάζονται ακόμη οι παραστάσεις, με τον τίτλο που πρό-

---

48. Αρ. πρωτ. 30018/30.7.1929. Πρβλ. Λόντος, *Ζωοδόχος Πηγή*, 41-42.
49. Αρ. πρωτ. 338/28.8.1929.
50. Αρ. πρωτ. 43134/5.9.1929.
51. Πρβλ. Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου - Γ. Τσιγάρας, «Αναστάσιος Λουκίδης», ό.π., 119.

τεινε ο καλλιτέχνης. Άξιο λόγου είναι, επίσης, ότι από το κείμενο είναι δυνατό να ανασυντεθεί σήμερα το εικονογραφικό πρόγραμμα του Λουκίδη, που κατακερματίστηκε όταν καταστράφηκαν οι τοιχογραφίες του νότιου κλίτους, το 1950, με τη διεύρυνση του ναού, σε σχέδιο Β. Κασσάνδρα, κατά ένα ακόμη κλίτος νοτιότερα[52], αλλά και τη νεώτερη επιζωγράφηση του κατώτερου μέρους της αψίδας[53]. Χρήσιμη είναι ακόμη, για τη συντήρηση των τοιχογραφιών του ναού Ζωοδόχου Πηγής, η αναφορά στα υλικά που ο καλλιτέχνης δήλωνε ότι θα χρησιμοποιούσε.

Γίνεται λοιπόν φανερό, ότι με την αρχειακή έρευνα είναι δυνατό να αναδειχθούν, αποδειχθούν και διαλευκανθούν διάφορα ζητήματα. Με τη βοήθειά της ανασυντίθεται το παρελθόν με τρόπο ασφαλή, ισάξιο της αρχαιολογικής σκαπάνης.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

27 Ιανουαρίου 1929
Αθήνα

Πρόταση - μελέτη του Τάσου Λουκίδη στην Ενοριακή Επιτροπή του ναού της Ζωοδόχου Πηγής (οδού Ακαδημίας - Αθήνα), για την αγιογράφηση και διακόσμηση του ναού, με λεπτομερή προϋπολογισμό.

Γ.Α.Κ., Κ.Υ., *Υ.Π.Ε.Π.Θ.*, (αταξινόμητο), Ε΄ Περίοδος, *Μονή Ζωοδόχου Πηγῆς* (1929).

[Πρὸς τὸν κ. Προεδρεύοντα καὶ πρὸς τὴν Ἐπιτροπείαν
τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς

<u>*Ἐνταῦθα*</u>

Κύριοι,

Συμφώνως πρὸς τὴν προφορικὴν ἡμῶν συνεννόησιν καὶ τὴν ἀνάθεσίν σας εἰς ἡμᾶς ἐκπονήσεως συνολικοῦ σχεδίου Εἰκονογραφήσεως καὶ Διακοσμήσεως τοῦ ὑφ' ὑμῶν διοικουμένου Ἱεροῦ Ναοῦ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, μετὰ λεπτομεροῦς ἀναλύσεως τῶν ἐκτελεσθησομένων ἔργων ὡς καὶ ἀκριβῆ προϋπολογισμὸν αὐτῶν, ἔχομεν τὴν τιμὴν νὰ παρουσιάσωμεν ὑμῖν τὴν ὑφ' ὑμῶν ζητηθεῖσαν μελέτην ὡς καὶ πᾶν σχετικὸν αὐτῆς.]

– ΙΕΡΟΝ ΒΗΜΑ –
Αἱ Κυριώτεραι Εἰκόνες αὐτοῦ

---

52. Πρβλ. Λόντος, *Ζωοδόχος Πηγή*, 39· Λόντος, 35.
53. Πρβλ. Λόντος, *Ζωοδόχος Πηγή*, 42· Λόντος, 35, 38.

Ἄρθ. 1

Εἰς τὸ κέντρον τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἐπὶ τῆς Κόγχης θὰ ἀπεικονισθῇ:

α΄. Ἡ Πλατυτέρα τῶν Οὐρανῶν, περιστοιχουμένη ὑπὸ τῶν δύο Ἀρχαγγέλων.

β΄. Ἐὰν ὁ χῶρος τὸ ἐπιτρέπῃ, ἐντὸς τῆς Κόγχης καὶ κάτωθεν τῆς Πλατυτέρας ἔνθεν καὶ ἐκεῖθεν τοῦ Παραθύρου, τὸ «λάβετε φάγετε» καὶ τὸ «πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες».

γ΄. Ἄνωθεν τῆς Κόγχης ἐπὶ τῆς Ἀψῖδος (οὐρανοῦ) ὁ Ἰησοῦς ὡς Παντοκράτωρ περικυκλούμενος ἀπὸ χερουβεὶμ καὶ σεραφεὶμ καὶ δορυφορούμενος ὑπ᾽ Ἀγγέλων Δόξης.

δ΄. Ὁ μυστικὸς Δεῖπνος.

ε΄. Ὁ Ἱερὸς Νιπτήρ.

στ΄. Οἱ τέσσαρες Μεγάλοι Ἱεράρχαι, Βασίλειος ὁ Μέγας, Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ Ἀθανάσιος ὁ Μέγας.

ζ΄. Ἡ Γέννησις τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ.

η΄. Ἡ Σταύρωσις αὐτοῦ.

θ΄. Ἕτεραι Εἰκόνες διακοσμοῦσαι τοὺς πλαγίους τοίχους τοῦ Ἱεροῦ Βήματος θὰ εἶνε αἱ ἐκ τῶν Ἱερῶν Ὑμνωδῶν καὶ Ὑμνογράφων τῆς Ἐκκλησίας.

ι΄. Τὸ φόντο τῆς Πλατυτέρας τῶν Οὐρανῶν ὡς καὶ τὸ τοῦ Ἰησοῦ Παντοκράτορος θὰ εἶνε ἀπομίμησις Μωσαϊκοῦ ἐκ φύλλου χρυσοῦ.¦¦[1]

ια΄. Τὸ σύνολον ὅλων τῶν εἰκόνων θὰ πλαισιοῦται δι᾽ ἑνὸς διακόσμου πλουσίου εἰς ἁρμονίαν σχημάτων καὶ χρωμάτων ὡς θὰ δυνηθῆτε νὰ λάβητε ἰδέαν τινὰ ἐκ τῆς ὑφ᾽ ἡμῶν ὑποβαλλομένης μελέτης.

– ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΣΗΚΟΣ (ἢ ΕΣΩΝΑΡΘΗΞ) –

Κυριώτεραι Εἰκόνες αὐτοῦ

Ἄ ρ θ. 2.

α΄. Ἐπὶ τοῦ θολωτοῦ ὀρόφου ἀπὸ τοῦ γυναικωνίτου μέχρι τῆς Ἀψῖδος τοῦ Ἱεροῦ Βήματος ἔνθεν καὶ ἔνθεν θὰ ἀπεικονισθῇ ἡ Μεγάλη Λιτανεία τῶν Μαρτύρων τῆς Ἐκκλησίας, ἐκκινούντων ἐκ τῆς ἀρχῆς τοῦ Γυναικωνίτου καὶ καταληγόντων πρὸ τῆς Ἀψῖδος (οὐρανοῦ) ἀφ᾽ ἑνὸς μὲν ἔμπροσθεν τῆς Θεοτόκου, περιστοιχουμένης ἀπὸ χορὸν Ἀγγέλων καὶ προσευχομένης ὑπὲρ αὐτῶν, ἀφ᾽ ἑτέρου δὲ ἔμπροσθεν τοῦ Προδρόμου περιστοιχουμένου ἐπίσης ἀπὸ χορὸν Ἀγγέλων καὶ προσευχομένου ὑπὲρ αὐτῶν.

β΄. Ὅλο τὸ <u>φόντο</u> τοῦ θολωτοῦ αὐτοῦ ὀρόφου ἀπὸ τοῦ γυναικωνίτου μέχρι τῆς ἀψῖδος (οὐρανοῦ) τοῦ Ἱεροῦ Βήματος θὰ εἶνε ἀπομίμησις μωσαϊκοῦ ἐκ φύλλου χρυσοῦ. Ἡ ὅλη παράστασις θὰ ἔχῃ κάτι τὸ ἐπιβλητικὸν τόσον ἀπὸ ἀπόψεως συνθέσεως ὅσον καὶ ἀπὸ ἀπόψεως ἁρμονίας χρώματος καὶ φωτισμοῦ, πρᾶγμα ὅπερ θὰ συντελέσῃ τὰ μέγιστα διὰ τὴν φωτεινὴν παρουσίασιν τοῦ κεντρικοῦ Σηκοῦ (Ἐσωνάρθηκος).

γ΄. Ἐπὶ τῶν δώδεκα ἐντοίχων κιόνων, ἔνθεν καὶ ἔνθεν τοῦ κεντρικοῦ Σηκοῦ

(ἐσωνάρθηκος), τῶν στηριζομένων ἐπὶ τῶν μαρμαρίνων κιόνων [καὶ στηριζομένων ἐπὶ τῶν μαρμαρίνων κιόνων] καὶ στηριζόντων ὅλον τὸν θολωτὸν ὄροφον θὰ ἀπεικονισθῶσιν οἱ δώδεκα Ἀπόστολοι ἐπὶ ὁλοχρύσου φόντου ὡς ἐμφαίνεται ἐν τῷ σχεδίῳ ἡμῶν.

δ΄. Τὰ ὑπόλοιπα μέρη, δηλαδή τόξα, τριγωνικαὶ ἐπιφάνειαι τόξων, κορνιζώματα, ραβδώσεις κ.τ.λ. θὰ διακοσμηθῶσιν πλουσιώτατα ὡς ἐμφαίνεται ἐκ τοῦ ὑφ' ἡμῶν ὑποβαλλομένου σχεδίου.

– ΠΛΑΓΙΟΙ ΣΗΚΟΙ ἢ ΠΛΑΓΙΟΙ ΕΣΩΝΑΡΘΗΚΕΣ –

Κυριώτεραι εἰκόνες αὐτῶν

Ἀ ρ θ. 3.

α΄. Ἐπὶ τῶν ἑκατέρωθεν χώρων ἑκάστου παραθύρου, θὰ ἀπεικονισθῶσιν ἀνά εἷς προφήτης, ὡς παρουσιάζεται ἐν τῷ σχεδίῳ ἡμῶν. ¦¦[2]

β΄. Κάτωθεν τῶν ραβδώσεων καὶ μέχρις ὕψους δύο μέτρων πρὸς τὸ δάπεδον ἀνὰ μία εἰκών.

Αἱ εἰκόνες αὗται, δώδεκα τὸν ἀριθμὸν καὶ διὰ τοὺς δύο Σηκοὺς (Ἐσωνάρθηκας) εἶνε αἱ ἑξῆς:

1ον) «Ὁ ἀναμάρτητος πρῶτος τὸν λίθον βαλέτω».

2ον) «Ὁ Ἰησοῦς εἰς Ἐμμαούς».

3ον) «Αἱ Μυροφόροι».

4ον) «Ὁ Ἰησοῦς ὡς κριτὴς ἐν μέσῳ τῶν ἀγγέλων».

5ον) «Ὁ Ἰησοῦς καὶ ἡ Μαγδαληνή».

6ον) «Ἡ ψηλάφησις τοῦ Θωμᾶ».

7ον) «Ὁ Ἰησοῦς εἰς τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν».

8ον) «Ἡ προδοσία τοῦ Ἰησοῦ».

9ον) «Ἡ Ζωοδόχος Πηγή».

10ον) «Ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου».

11ον) «Ὁ ἐνταφιασμός».

12ον) «Ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος καλῶν τοὺς ἀνθρώπους εἰς μετάνοιαν».

γ΄. Κάτωθεν τῶν εἰκόνων καὶ εἰς πλάτος ἑνὸς καὶ ἡμίσεος μέτρου οἱ τοῖχοι θὰ διακοσμηθῶσιν ὡς παρουσιάζεται ἐν τῷ σχεδίῳ ἡμῶν.

δ΄. Κάτωθεν τῆς κοσμήσεως αὐτῆς καὶ μέχρι τοῦ δαπέδου εἰς πλάτος δηλαδὴ ἑνὸς καὶ ἡμίσεος μέτρου θὰ γίνῃ ἀπομίμησις μαρμάρου στιλβωτοῦ ὅπως παρουσιάζεται ἐν τῷ σχεδίῳ ἡμῶν.

ε΄. Τὰ ὑπόλοιπα μέρη, δηλαδὴ τὰ τόξα κιονοκράνων, κορνιζώματα, ραβδώσεις, ποδιὲς παραθύρων καὶ πᾶς μὴ προβλεπόμενος χῶρος ἐν τῷ ἀναλυτικῷ ἡμῶν πίνακι θὰ διακοσμηθῶσιν ἢ εἰκονογραφηθῶσι πλουσιώτατα συμφώνως πρὸς τὸ συνολικόν ἡμῶν σχέδιον.

στ΄. Οἱ θολωτοὶ ὄροφοι τῶν δύο πλαγίων σηκῶν θὰ διακοσμηθῶσιν ὡς ἐμφαίνεται ἐν τῷ σχεδίῳ ἡμῶν.

ζʹ. Ἐπίσης καὶ τὰ κιονόκρανα ὡς καὶ οἱ ἐντοιχισμένοι κίονες θὰ παρασταθῶσιν ὡς ἐν τῷ σχεδίῳ ἡμῶν.

– ΓΥΝΑΙΚΩΝΙΤΗΣ –

Κυριώτεραι εἰκόνες αὐτοῦ

Ἄρθ. 4.

αʹ. Ἐπὶ τοῦ κέντρου τοῦ θολωτοῦ ὀρόφου τοῦ γυναικωνίτου θὰ ἀπεικονισθῇ ἡ Δημιουργία. Εἰς δὲ τὰς πλευρὰς τόσον τοῦ κέντρου ὅσον ¦¦[3] καὶ τῶν δύο πλαγίων, σκηναὶ καὶ θέματα ἐκ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἀπὸ τοὺς πρωτοπλάστους μέχρι τῆς Γεννήσεως τοῦ Ἰησοῦ.

βʹ. Ἐν συνόψει ὁ Ἱερὸς Ναὸς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς θὰ περιέχῃ

1ον) ὅλην τὴν Παλαιὰν Διαθήκην ἀπὸ τῆς Δημιουργίας τοῦ κόσμου μέχρι τῆς γεννήσεως τοῦ Ἰησοῦ.

2ον) Ὅλον τὸ Εὐαγγέλιον.

3ον) Ὅλον τὸ Μαρτυρολόγιον.

καὶ 4ον) Ὅλα τὰ ἱερὰ Σύμβολα, ἀρχίζοντες ἀπὸ τῶν πρώτων αἰώνων τοῦ Χριστιανισμοῦ.

– ΣΥΝΟΛΟΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ –

Ἄρθ. 5.

1ον) Ἡ Πλατυτέρα τῶν Οὐρανῶν

2ον) Ὁ Ἰησοῦς ὡς Παντοκράτωρ περικυκλούμενος ἀπὸ Χερουβεὶμ καὶ Σεραφεὶμ καὶ δορυφορούμενος ὑπ᾽ Ἀγγέλων δόξης.

3ον) Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος

4ον) Ὁ Ἱερὸς Νιπτήρ.

5ον) Οἱ τέσσαρες Μεγάλοι Ἱεράρχαι, Βασίλειος, Γρηγόριος, Χρυσόστομος καὶ Ἀθανάσιος.

6ον) Τὸ «Λάβετε φάγετε» καὶ τὸ «Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες».

7ον) Ἡ γέννησις τοῦ Ἰησοῦ.

8ον) Ἡ Σταύρωσις αὐτοῦ.

9ον) Ὑμνωδοὶ καὶ Ὑμνογράφοι τῆς Ἐκκλησίας.

10ον) Ἡ λιτανεία τῶν Μαρτύρων τῆς Ἐκκλησίας.

11ον) Ἡ Θεοτόκος ἐν μέσῳ χοροῦ Ἀγγέλων.

12ον) Ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος ἐν μέσῳ χοροῦ Ἀγγέλων.

13ον) Οἱ Δώδεκα Ἀπόστολοι.

14ον) Εἴκοσι ἐκ τῶν μεγάλων καὶ μικρῶν Προφητῶν.

15ον) Ὁ ἀναμάρτητος πρῶτος τὸν λίθον βαλέτω.

16ον) Ὁ Ἰησοῦς εἰς Ἐμμαούς.

17ον) Αἱ Μυροφόροι.

18ον) Ὁ Ἰησοῦς ὡς Κριτής.

19ον) Ὁ Ἰησοῦς καὶ ἡ Μαγδαληνή.

20ον) Ἡ ψηλάφησις τοῦ Θωμᾶ.
21ον) Ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος κηρύττων εἰς τοὺς ἀνθρώπους μετάνοιαν.
22ον) Ὁ Ἰησοῦς εἰς τὸ ὄρος τῶν Ἐλαιῶν. ¦¦ [4]
23ον) Ἡ προδοσία τοῦ Ἰησοῦ.
24ον) Ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου.
25ον) Ὁ Ἐνταφιασμός.
26ον) Ἡ Ζωοδόχος Πηγή.
27ον) Ἡ Δημιουργία.
28ον) Ἡ πλάσις τοῦ Ἀδάμ.
29ον) Ἡ ἐξορία τῶν Πρωτοπλάστων.
30όν) Διάφοροι παραστάσεις ἐκ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης.

– ΥΛΙΚΑ –

Ἄ ρ θ. 6.

α΄. Τὰ χρώματα ἡμῶν θὰ εἶνε ἀστιλβῆ, οὐχὶ δὲ ἐλαιοχρώματα ἀλλ' εἰδικὰ χρώματα τοιχογραφίας, ἐξαιρετικῆς ποιότητος καὶ μὴ διατρέχοντα οὐδένα κίνδυνον ἀλλοιώσεως. Εἴμεθα ἄλλωστε πρόθυμοι νὰ τὰ θέσωμεν εἰς τὴν διάθεσιν οἱουδήποτε πρὸς χημικὴν ἀνάλυσιν.

β΄. Ὁ χρυσὸς τὸν ὁποῖον θὰ μεταχειρισθῶμεν τόσον διὰ τοὺς φωτοστεφάνους ὅσον καὶ διὰ τὰ φόντα θὰ εἶνε χρυσὸς εἰς φύλλα εἴκοσι δύο καὶ ἡμίσεος καρατίων (ἀριθ. 22.½).

γ΄. Ὁ χρυσὸς τὸν ὁποῖον θὰ μεταχειρισθῶμεν διὰ τὴν ἀπομίμησιν τῶν μωσαϊκῶν (ἐκτὸς τοῦ τῆς Πλατυτέρας, Ἀψῖδος καὶ Κεντρικοῦ Σηκοῦ (θολωτοῦ ὀρόφου Λιτανείας) ὅστις θὰ γίνῃ διὰ φύλλων χρυσοῦ 22.½ καρατίων) θὰ εἶνε ἡμίχρυσος, ἐπεξεργασίας ὅμως τοιαύτης ὥστε νὰ παραμείνῃ ἀναλλοίωτος.

δ΄. Τὰ ἰκριώματα ἐν γένει θὰ ἐπιβαρύνουν τὴν Ἐκκλησίαν.

ε΄. Ἡ ἐκκαθάρισις τῶν παλαιῶν τοιχογραφιῶν ὡς καὶ αἱ ἀπαιτηθησόμεναι κονιώσεις θὰ ἐπιβαρύνωσιν ἡμᾶς.

– ΤΙΜΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ –

Ἡ τιμὴ τῶν ὡς ἄνω ἐργασιῶν εἶνε Δραχμαὶ ἑπτακόσια χιλιάδες (ἀριθ. 700.000.–)

– ΟΡΟΙ ΠΛΗΡΩΜΗΣ –

α΄. Ὡς προκαταβολὴ διὰ τὴν ἔναρξιν τῶν ἐργασιῶν θέλει καταβληθῇ τὸ ἓν εἰκοστὸν (1/20) τῆς ὅλης ἀξίας τῆς ἐργασίας, ἤτοι:

Προκαταβολὴ Δρχ. 140.000

β΄. Τὸ ὑπόλοιπον τῆς ἀξίας τῆς ὅλης ἐργασίας θὰ πλη[5]*ρωθῇ εἰς πέντε δόσεις ὡς ἑξῆς:*

1ον) Μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν καὶ παραλαβὴν τῆς ἐργασίας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος » 100.000.-

2ον) Μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν καὶ παραλαβὴν τοῦ ἑνὸς τῶν πλαγίων σηκῶν	*»*	*95.000.-*
3ον) Μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν καὶ παραλαβὴν τοῦ ἑτέρου τῶν πλαγίων σηκῶν	*»*	*95.000.-*
4ον) Μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν καὶ παραλαβὴν τοῦ κεντρικοῦ σηκοῦ	*»*	*125.000.-*
5ον) Μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν καὶ παραλαβὴν τοῦ ὑπολοίπου μέρους τῆς ἐργασίας	*»*	*145.000.-*
Ὁλικὸν ποσὸν	*Δρχ.*	*700.000.-*

– ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΟΙ ΕΠΙΒΑΛΛΟΜΕΝΑΙ ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΕΙΣ –

Ἄ ρ θ. 8.

α΄. Ἡ παντελὴς ἔλλειψις τοῦ ἐν τῷ Ναῷ φωτισμοῦ καθιστᾷ σήμερον τὸ μεγαλύτερον πρόβλημα τῆς ὑπάρξεώς του καὶ δικαίῳ τῷ λόγῳ τὸ ζήτημα τοῦτο ἀπησχόλησε πάντοτε τὰ ἑκάστοτε Ἐκκλησιαστικὰ Συμβούλια. Οὔτε ἡ αὔξησις ὅμως τῶν παραθύρων οὔτε καὶ ἡ μεγέθυνσις αὐτῶν εἶνε ἐκείνη ἥτις θὰ δώσῃ τὸν ἀπαιτούμενον φωτισμόν. Ἡ γνώμη ἡμῶν εἶνε ἡ ἑξῆς: Κατάργησις τοῦ ἤδη ὑπάρχοντος συστήματος φωτισμοῦ καὶ ἀντικατάστασις αὐτοῦ διὰ τοῦ ἐν τῷ σχεδίῳ ἡμῶν ὑποδεικνυομένου. Τὸ αὐτὸ πρέπει νὰ συμβῇ καὶ διὰ τὰς πλαγίας θύρας τῆς Νοτίου καὶ Βορείου πλευρᾶς τοῦ Ναοῦ. Οὕτω πράττοντες εἴμεθα ὑπερβέβαιοι ὅτι, ὄχι μόνον ὁ Ναὸς θὰ ἀποκτήσῃ τὸν κατάλληλον φωτισμόν, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἀπόψεως ἀρχιτεκτονικοῦ ῥυθμοῦ ὁ Ναὸς καθίσταται τελειότερος καὶ ἑπομένως ἁρμονικώτερος πρὸς τὸ σύνολόν του.

Δι' ὃ καὶ δὲν διστάζομεν νὰ συστήσωμεν ὑμῖν τὴν ἐν τῷ σχεδίῳ ἡμῶν μεταρρύθμισιν τῶν παραθύρων καὶ τῶν πλαγίων θυρῶν.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 27ῃ Ἰανουαρίου 1929.

(Ὑπογραφή: Τ. Λουκίδης)

Ιωάννης Β. Φριλίγκος

ΔΕΣΠΟΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΑΡΤΕΜΗ ΣΤΟΝ ΝΑΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΕΛΛΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

Στον ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Καστέλλα του Πειραιά αγιογραφεί ο Κωνσταντίνος Αρτέμης, το έτος 1938, τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου (Εικ. 1), καθώς και τις δεσποτικές εικόνες στο παρεκκλήσιο του Αγίου Βικεντίου, που βρίσκεται στο υπόγειο του ναού. Πιο συγκεκριμένα, στον πάνω ναό της Αγίας Αικατερίνης ζωγραφίζει τις εικόνες του Χριστού, της Παναγίας, του Προδρόμου και της αγίας Αικατερίνης. Στον κάτω ναό του Αγίου Βικεντίου τις εικόνες του Χριστού, της Παναγίας, του Προδρόμου και του αγίου Βικεντίου. Όλες οι εικόνες έχουν αποδοθεί με την τεχνική της ελαιογραφίας σε ξύλο.

Ιησούς Χριστός
Χρονολογία: 1938
Υπογραφή : Κ. Αρτέμης
Υλικό: Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις: 1,55×1,07

Ο Χριστός (Εικ. 2) παριστάνεται ολόσωμος, καθισμένος σε μαρμάρινο θρόνο στον τύπο του Παντοκράτορα. Ο τίτλος Παντοκράτωρ αναφέρεται στο πρόσωπο του Χριστού στην Κ.Δ., συγκεκριμένα στην Αποκάλυψη του Ιωάννη[1] . Η κατ' ενώπιον στάση του Παντοκράτορα με το ανοικτό Ευαγγέλιο και την ευλογία του δεξιού χεριού έχει επισημανθεί σε εικόνα του ΙΒ′ αι. του κύκλου της Κομνήνειας τέχνης της Κωνσταντινούπολης[2]. Συνηθέστερος τύπος είναι ο στηθαίος Παντοκράτορας, ο οποίος συναντάται και στον Χριστό της Μεγίστης Λαύρας, έργο του Θεοφάνη[3], αλλά και σε έργα του Μι-

---

1. Αποκ. 11,17. 16,7. 19,6. 21,22.
2. Γ. και Μ.Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, τ. Α′ (Εικόνες), αρ. 68, Αθήναι 1956-1958.
3. M. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24 (1969-1970), εικ. 45.

χαήλ Δαμασκηνού στο μητροπολιτικό μέγαρο της Κέρκυρας[4] και στη συλλογή Λοβέρδου[5].

Η ένθρονη απόδοση του Χριστού στηρίζεται σε αγιογραφικά κείμενα του Ησαΐα: *εἶδον τὸν Κύριον καθήμενον ἐπὶ θρόνου ὑψηλοῦ καὶ ἐπηρμένου*[6], της Αποκάλυψης του Ιωάννου: *καὶ ἰδοὺ θρόνος ἔκειτο ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ἐπὶ θρόνον καθήμενος*[7], του αποστόλου Παύλου στην προς Εβραίους επιστολή: *πρὸς δὲ τὸν υἱὸν ὁ θρόνος Σου, ὁ Θεός, εἰς τὸν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος*[8], αλλά και στο Σύμβολο της Πίστεως: *καὶ ἀνελθόντα εἰς τοὺς οὐρανοὺς καὶ καθεζόμενον ἐκ δεξιῶν τοῦ Πατρός*.

Στην εικόνα ο Χριστός κρατεί ανοικτό Ευαγγέλιο, όπου με μαύρα γράμματα σε μικρογράμματη γραφή έχει καταχωρηθεί το εδάφιο 8,12-13 από το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο: *Ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσει ἐν τῇ σκοτίᾳ ἀλλ' ἕξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς. εἶπον οὖν αὐτῷ οἱ Φαρισαῖοι· σὺ περὶ σεαυτοῦ μαρτυρεῖς*. Το ίδιο χωρίο (Ιω.8,12) προτείνει για το Ευαγγέλιο του Χριστού στον τύπο του Παντοκράτορα ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά[9] και ο Κόντογλου[10].Το Ευαγγέλιο το στηρίζει στο αριστερό πόδι, ενώ με το δεξί χέρι ευλογεί. Φορεί κόκκινο χιτώνα και ιμάτιο μπλε, που καταλήγουν σε χρυσή ταινία στην παρυφή με προσθήκη δαντελοειδούς διακόσμησης . Απουσιάζει το σημείο (clavus), που κατεβαίνει από τον δεξιό ώμο σε χρώμα χρυσό και αποτελεί κοινό τόπο στη βυζαντινή παράδοση. Χαρακτηριστική είναι η αναδίπλωση του ιματίου κάτω από το Ευαγγέλιο, καθώς το αριστερό του πόδι είναι προτεταμένο και ανασηκωμένο, γιατί στηρίζει το Ευαγγέλιο. Η αναδίπλωση αυτή του ιματίου είχε ήδη καθιερωθεί στις παραστάσεις του ένθρονου Παντοκράτορα σε κρητικές εικόνες[11]. Στον ένσταυρο φωτοστέφανο είναι χαραγμένη η επιγραφή *Ο ΩΝ*, ενώ επάνω στο χρυσό κάμπο η επιγραφή *Ι(ΗΣΟΥ)Σ ΧΡ(ΙΣΤΟΣ)*.

---

4. *Ο Περίπλους των Εικόνων. Κέρκυρα, 14ος-18ος αιώνας*, Κατάλογος Έκθεσης Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1994, αρ. 10, σ. 82, Εκδόσεις Υπουργείου Πολιτισμού 1994.

5. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, σ. 143, πιν. 39.

6. Ησ. 6,1.

7. Αποκ. 4,2.

8. Εβρ. 1,8

9. Διονύσιος ο εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής τέχνης*, εν Πετρουπόλει 1909, σ.228.

10. Φ. Κόντογλου, *Ἔκφρασις τῆς Ὀρθοδόξου Εἰκονογραφίας*, τ. Α' (εκδ. Αστήρ Α. και Ε. Παπαδημητρίου), Αθήναι 1979, σ.405.

11. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1995, πιν. 13 (στο εξής: Χατζηδάκης, *Πάτμος*). Μ. Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο 1985*, εκδ. Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο 1985, αρ. 18. *Εικόνες κρητικής τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)* επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Βικελαία Βιβλιοθήκη-Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, εικ. 77, 92, 127, 130, 140, 157, 178 και 217.

Ο Χριστός κάθεται σε μαρμάρινο θρόνο με ιώδες (μοβ) μαξιλάρι, το οποίο καταλήγει σε χρυσή ταινία και φούντα. Τον μαρμάρινο θρόνο τον αποδίδει με ακραία ρεαλιστική διάθεση και διακοσμεί με απολήξεις σε σχήμα σφαίρα που φέρουν το σχήμα του σταυρού. Στη βάση της εικόνας διαβάζουμε την υπογραφή του ζωγράφου και την χρονολόγηση του έργου: *Κ. Αρτέμης 1938.*

Η τεχνοτροπία και η τεχνική της εικόνας παραπέμπουν στο Ναζαρηνό κίνημα. Τις επιρροές από την τέχνη των Ναζαρηνών τις διαβλέπουμε στο πλάσιμο και στη ρεαλιστική απόδοση του προσώπου του Χριστού, που αποδίδεται με ακαδημαϊκή επιτήδευση, στο σκιοφωτισμό, στη μαλακή και όχι σχηματοποιημένη πτυχολογία των ενδυμάτων, που παραπέμπει στο χώρο της δυτικής παράδοσης, στην τρισδιάστατη-αναγεννησιακή προοπτική και τέλος στη χρήση της τεχνικής της ελαιογραφίας σε αντικατάσταση της αυγοτέμπερας των βυζαντινών και μεταβυζαντινών αγιογράφων.

Ο με κοινή καταγωγή –Κυκλαδίτες και οι δύο– και με κοινό δάσκαλο –τον Νικηφόρο Λύτρα– συνάδελφός του Δημήτρης Γεωργαντάς είχε αγιογραφήσει προγενέστερα το 1904 τον ένθρονο Χριστό για τον Άγιο Ιωάννη στο Μαρκόπουλο, με τον οποίο έχει αρκετές ομοιότητες σχεδιαστικές ο Χριστός του Αρτέμη.

Στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών, επίσης, σώζονται τα σχέδια που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος μας για να αγιογραφήσει την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα. Συγκεκριμένα στη συλλογή της Πινακοθήκης φυλάσσονται τρία σχέδια με τίτλο ένθρονος Χριστός: Το πρώτο, με αριθμό 5405/1, μολύβι σε χαρτί και με διαστάσεις 0,80×0,48, το δεύτερο, με αριθμό 5405/2, μολύβι σε χαρτί και με διαστάσεις 0,97×0,58 και το τρίτο, με αριθμό 5388, μολύβι σε χαρτί και με διαστάσεις 1,10×0,60. Επίσης σώζεται το πρότυπο της εικόνας του ένθρονου Χριστού, ελαιογραφία σε μουσαμά του 1916, με διαστάσεις 1,82×0,87, με το οποίο ο Αρτέμης κέρδισε τον διαγωνισμό για το εικονοστάσι του Αγίου Βασιλείου Τριπόλεως και βάσει του οποίου δημιούργησε τους ένθρονους Χριστούς στους ναούς Αγίου Βασιλείου Τρίπολης (1918), Αγίας Σοφίας Μερόπειου Ιδρύματος (1929), Αγίου Βασιλείου στο Ρούφ (1929) και Αγίου Βασιλείου στην οδό Μετσόβου (1934).

Μήτηρ Θεού
Χρονολογία: 1938
Υπογραφή: Κ. Αρτέμης
Υλικό: Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις: 1,55×1,07

Η Παναγία (Εικ. 3) εικονίζεται να κάθεται σε θρόνο και να κρατά τον μικρό Χριστό, όχι στη μέση του κόλπου της, όπως συνηθιζόταν στη βυζαντινή και κυ-

ρίως στη μεταβυζαντινή περίοδο[12], αλλά στην αριστερή πλευρά της. Η Θεοτόκος φορεί μπλε χιτώνα που καταλήγει σε χρυσόγραφη παρυφή στον λαιμό και στα χέρια. Μάλιστα στη χρυσή παρυφή του λαιμού διακρίνουμε διακοσμητικό μοτίβο, που συμπληρώνει την προσπάθεια για εντονότερη και πολυτελέστερη διακόσμηση των ενδυμάτων. Το κόκκινο μαφόριο καταλήγει σε χρυσή διακοσμητική ταινία. Η μαλακή πτυχολογία του μαφόριου δεν ακολουθεί την περίτεχνη και σοφή διάταξη της μεταβυζαντινής περιόδου με τον γεωμετρικό ρυθμό, που οργανώνει τη σύνθεση με την σχεδόν στερεομετρική πλαστικότητα των πτυχώσεων[13]. Κάτω από τον χιτώνα διακρίνονται τα υποδήματα της Θεοτόκου σε βαθύ μπλε χρώμα. Στο κεφάλι φέρει καλύπτρα μαλλιών και τον φωτοστέφανό της. Χαρακτηριστική είναι η νεανική απόδοση του προσώπου με τη γνωστή φυσιοκρατική ναζαρηνή τεχνοτροπία Το βλέμμα της απευθύνεται στον προσκυνητή και συνομιλεί μαζί του. Στον χρυσό κάμπο της εικόνας, εκατέρωθεν του κεφαλιού της, διαβάζουμε το επίγραμμα *Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(Ε)ΟΥ.*

Η ένθρονη Παναγία κρατεί στα αριστερά της το βρέφος και συγκεκριμένα στο αριστερό της πόδι, ενώ το βαστά με αβρότητα και το στηρίζει με το αντίστοιχο χέρι. Το δεξί της χέρι το απλώνει προστατευτικά μπροστά στον μικρό Χριστό. Ο Χριστός στο αριστερό του χέρι κρατεί κλειστό ειλητάριο, σύμβολο της ειδικής του αποστολής. Το δεξί του χέρι δεν βρίσκεται στη συνηθισμένη στάση της ευλογίας. Λευκός απέριττος χιτώνας με μοβ (ιώδη) ζώνη στη μέση ξεπροβάλλει κάτω από το ιμάτιο, που σκεπάζει μόνο με τον αριστερό του ώμο. Διακρίνουμε το σημείο (clavus) στον δεξί του ώμο. Το ιμάτιο, σ' ένα ιδιαίτερο τόνο της ώχρας, αφήνει ακάλυπτο το γυμνό πέλμα του. Ένσταυρος φωτοστέφανος περιβάλλει το κεφάλι του με την επιγραφή *Ο ΩΝ*. Ελαφρύ μειδίαμα διακρίνεται στο κατά τ' άλλα σοβαρό παιδικό πρόσωπο.

Η Παναγία κάθεται σε μαρμάρινο θρόνο με ερεισίνωτο και σμαραγδί μαξιλάρι. Τα ίδια σφαιρικά διακοσμητικά μοτίβα, που στόλιζαν τον θρόνο του Χριστού, διακοσμούν και εδώ τον όμοιο θρόνο της Θεοτόκου. Ο θρόνος ακουμπά σε μαρμάρινο βάθρο που κάνει πιο έντονη την προοπτική απόδοση της εικόνας. Στην βάση του μαρμάρινου θρόνου είναι γραμμένη η χρονολογία της εικόνας, καθώς και η υπογραφή του ζωγράφου: *Κ. Αρτέμης 1938*.

Η τεχνοτροπία και η τεχνική της εικόνας μάς οδηγούν έξω από τη μεταβυ-

12. Μ. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πιν. 12, εικ. 10, πιν. 52, εικ. 81, πιν. 54, εικ. 97, πιν. 59, εικ. 120, πιν. 120, εικ. 66, πιν. 142, εικ. 90, πιν. 150, εικ. 101 και πιν. 165, εικ. 116 και 117, Αθήνα 1995. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 2, 158, 216.

13. Μ. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πιν. 12, εικ. 10.

ζαντινή παράδοση και πιο συγκεκριμένα μάς κατευθύνουν στο δυτικότροπο μονοπάτι της Ναζαρηνής τέχνης. Αποδεικτικά στοιχεία της παραπάνω παρατήρησης είναι η χρήση της ελαιογραφίας και όχι της αυγοτέμπερας, η τρισδιάστατη – αναγεννησιακή απόδοση του χώρου και ιδιαίτερα του μαρμάρινου θρόνου, ο σκιοφωτισμός και η φυσιοκρατική απόδοση των μορφών. Τέλος η μαλακή και όχι σχηματοποιημένη πτυχολογία των ενδυμάτων με τον έντονο ρεαλισμό μάς παραπέμπουν στη δυτική παράδοση και μας απομακρύνουν από την υπερβατική εικόνα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης.

Πολλές συγγένειες έχει η Παναγία του Αρτέμη με την Παναγία του Δ. Γεωργαντά στον Άγιο Ιωάννη στο Μαρκόπουλο. Τα πρότυπα της εικόνας μας βρίσκονται στους ναούς του Αγίου βασιλείου Τρίπολης (1918), στην Αγία Σοφία στο Μερόπειο Ίδρυμα (1929), του Αγίου Βασιλείου στο Ρούφ (1929) και στον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου (1934).

Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος
Χρονολογία: 1938
Υπογραφή: Κ. Αρτέμης
Υλικό: Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις: 1,55×0,89

Ο Πρόδρομος (Εικ. 4) απεικονίζεται όρθιος και ολόσωμος σε στάση contrapposto. Τη στάση του Προδρόμου την χαρακτηρίζει η λεπτότητα και η χάρη. Με το δεξί του χέρι κρατά ξύλινο σταυρό και με το αριστερό ανοικτό ειλητάριο με μικρογράμματη επιγραφή: *Ἐγὼ μὲν ἐβάπτισα ὑμᾶς ἐν ὕδατι, αὐτὸς δὲ βαπτίσει ὑμᾶς ἐν πνεύματι Ἁγίῳ* (Μρκ 1,8). Φοράει καφέ μηλωτή, φέρει φωτοστέφανο και στο χρυσό κάμπο ξεχωρίζει η επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ*. Ο Πρόδρομος εικονίζεται σε φυσιοκρατικό τοπίο, ενώ πίσω του διακρίνονται να κυλούν τα ήρεμα νερά του Ιορδάνη ποταμού. Κάτω δεξιά διακρίνουμε την υπογραφή του ζωγράφου και τη χρονολογία: *Κ. Αρτέμης 1938.*

Η ιδεαλιστική απόδοση του προσώπου, η στάση του σώματος και η μαλακή απόδοση της πτυχολογίας της μηλωτής κατατάσσουν την εικόνα του Προδρόμου στις ναζαρηνές εικόνες, που ακολουθούν το δυτικότροπο αυτό ρεύμα μέσα στον ελλαδικό χώρο.

Το σχέδιο της εικόνας φυλάσσεται στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών με αριθμό 5319/2, είναι μολύβι σε χαρτί, με διαστάσεις 1,83×0,87. Πρότυπα της εικόνας του Προδρόμου υπήρξαν οι αντίστοιχες εικόνες στον Άγιο Βασίλειο Τρίπολης (1918), στην Αγία Σοφία του Μερόπειου Ιδρύματος (1929), αλλά κυρίως του Αγίου Βασιλείου της οδού Μετσόβου (1934).

Αγία Αικατερίνη
Χρονολογία: 1938
Υπογραφή: Κ. Αρτέμης
Υλικό: Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις: 1,55×0,89

Η Αγία Αικατερίνη (Εικ. 5) εικονίζεται σύμφωνα με τον τύπο που καθιερώνεται στην κρητική ζωγραφική στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα[14].

Σε χρυσό βάθος η αγία εικονίζεται καθισμένη σε θρόνο, ντυμένη με πριγκιπικά ρούχα και περιτριγυρισμένη από τα βιβλία της και τα σχετικά με τη σοφία και την παιδεία της όργανα. Δεξιά προβάλλεται ο μεγάλος τροχός του μαρτυρίου της, πάνω του μάλιστα ακουμπά το αριστερό της χέρι. Στο δεξιό κρατά σταυρό και το κλαδί φοινικιάς (σύμβολο της μάρτυρος). Η παράσταση κινείται σε αναγεννησιακό κλίμα. Η αγία, νέα και όμορφη, εμφανίζεται με πλούσια και πολύτιμα ρούχα, δίχως κεφαλόδεσμο και με λιθοκόσμητο στέμμα. Φοράει πορτοκαλοκεραμιδί χιτώνα, μαργαριτοκόσμητο λώρο και μανδύα, επάνω στον οποίο εικονίζονται δυο μεγάλοι αετοί. Κάθεται με τα πόδια της προς τα αριστερά και τον κορμό ελαφριά γυρισμένο προς τα δεξιά. Το πρόσωπό της είναι σκεπτικό, καθώς στρέφει το βλέμμα της προς τον τροχό του μαρτυρίου της[15].

Όλα τα επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν τον εικονογραφικό τύπο της αλεξανδρινής αγίας εντοπίζονται στη βενετσιάνικη ζωγραφική του 16ου αι.: η αντικίνηση του σώματος της καθιερωμένης μορφής, ο με αετούς διακοσμημένος μανδύας και ο μαργαριτοκόσμητος λώρος συμφωνούν με τη βενετσιάνικη μόδα της εποχής. Το φοινικόφυλλο που κρατάει η αγία, τα σύνεργα της σοφίας και του μαρτυρίου είναι δανεισμένα από τη δυτική τέχνη[16]. Εικόνες πρότυπα αποτελούν τα έργα του Εμμ. Λαμπάρδου (β΄ ήμισυ 16ου αι.) και του Βίκτωρος (17ος αι.). Ο Αρτέμης αντιγράφει την τοιχογραφία της αγίας από τον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου.

ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΑΓΙΟΥ ΒΙΚΕΝΤΙΟΥ (Εικ. 6)

Ιησούς Χριστός
Χρονολογία: 1938
Υπογραφή: Κ. Αρτέμης
Υλικό: Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις: 1,30×0,50

14. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 195, 543-544
15. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 215, 568-569.
16. *Κρητικές εικόνες*, 543.

Ο Ιησούς Χριστός του Αρτέμη απεικονίζεται ολόσωμος, σε όρθια στάση (Εικ. 7), με το δεξί του χέρι σε στάση ευλογίας, ενώ στο αριστερό κρατά τυλιγμένο ειλητάριο, στην άκρη του οποίου ξεχωρίζουμε σε μικρογράμματη γραφή την επιγραφή: « Ἀγαπήσεις τὸν πλησίον σου ὡς σεαυτόν» . Φορά κόκκινο ποδήρη χιτώνα και μπλε ιμάτιο, τα οποία καταλήγουν σε χρυσό ανάγλυφο σιρίτι. Το σώμα του είναι σε στάση contrapposto. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο, με την επιγραφή *ο ΩΝ*, ενώ στο χρυσό κάμπο διακρίνονται τα αρχικά *ΙΣ ΧΣ*. Ο Ιησούς βρίσκεται μπροστά από κάμπο με στάχυα. Η ανωτέρω παράσταση συνδέεται αγιογραφικά με το χωρίο του *Κατά Μάρκον Ευαγγελίου,* που διαβάζεται το πρώτο Σάββατο των Νηστειών, στην εορτή των αγίων Θεοδώρων (Ψυχοσάββατο), όπου οι πιστοί προσφέρουν τους καρπούς του σιταριού με τη μορφή των κολλύβων στις ψυχές των κεκοιμημένων. Το βιβλικό χωρίο του Μάρκου (2,23) έχει ως εξής: *«Καὶ ἐγένετο παραπορεύεσθαι αὐτὸν ἐν τοῖς σάββασι διὰ τῶν σπορίμων, καὶ ἤρξαντο οἱ μαθητὶ αὐτοῦ ὁδὸν ποιεῖν τίλλοντες τοὺς στάχυας»* (Ένα Σάββατο συνέβη να βαδίζει μέσα σε σπαρμένα χωράφια, και οι μαθητές του, κατά την πορεία, άρχισαν να κόβουν τα στάχυα). Επίσης, στο Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο (6, 35) αναγράφεται: *«εἶπε δὲ πρὸς αὐτοὺς ὁ Ἰησοῦς· ἐγώ εἰμι ὁ ἄρτος τῆς ζωῆς»*. Τέλος, στην ακολουθία του Ακαθίστου Ύμνου αναφέρεται: *«Στάχυν ἡ βλαστήσασα τὸν θεῖον, ὡς χώρα ἀνήροτος σαφῶς, χαῖρε ἔμψυχε τράπεζα, ἄρτον ζωῆς χωρήσασα»*. Ο χρυσός κάμπος στο επάνω μέρος της εικόνας, καθώς και μέρος από τα χρυσά σιρίτια, έχουν δεχθεί επιζωγραφήσεις. Η ιδεαλιστική απόδοση του προσώπου και η στάση του σώματος του Χριστού και τα λαμπερά χρωματολογικά ενδύματα με τη μαλακή πτυχολογία κατατάσσουν την εικόνα του Ιησού στις «ναζαρηνές εικόνες», που ακολουθούν το δυτικότροπο αυτό ρεύμα εντός του ελλαδικού χώρου. Τα σχέδια της εικόνας βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών, με αρ. 5370 και 5336, και είναι δωρεά της κόρης του ζωγράφου. Κάτω η υπογραφή του ζωγράφου και η χρονολόγηση της εικόνας, *Κ. Αρτέμης 1938*. Για πρώτη φορά το ίδιο εικονογραφικό θέμα το απεικονίζει στον Άγιο Κωνσταντίνο στον Πειραιά το 1930, επίσης και σε ναούς της Κύμης[17] ανάμεσα στα έτη 1930-1933. Τέλος το επαναλαμβάνει στο μοναστήρι της Αγίας Τριάδας (Αγίου Νεκταρίου) στην Αίγινα[18] το 1952.

17. Ν. Γραίκος - Γ. Φουστέρης, *Ευλαβείας και ωραιότητος χάριν Εκκλησιαστική Τέχνη της Κύμης*, 228-235, Μορφωτικός και εκπολιτιστικός σύλλογος Κύμης, 2013.

18 Ι. Φριλίγκος, «Κωνσταντίνος Αρτέμης. Οδοιπορία στα μονοπάτια του αόρατου και του Θείου», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη,* κατάλογος έκθεσης (επιμέλεια έκδοσης Χ. Φ. Μαργαρίτης), Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Άνδρου, Αθήνα 2013, 87-99 (στο εξής: Φριλίγκος, Κωνσταντίνος Αρτέμης).

Μήτηρ Θεού
Χρονολογία: 1938
Υπογραφή: Κ. Αρτέμης
Υλικό: Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις: 1,30×0,50

Η Μητέρα του Θεού (Εικ. 8) απεικονίζεται ολόσωμη, σε όρθια στάση τριών τετάρτων, κρατώντας προστατευτικά και στοργικά στην αγκαλιά της το μικρό Χριστό. Η Παναγία αποδίδεται νατουραλιστικά, με ιδεαλιστικό πρόσωπο, πολύ κοντά στις μαντόνες του Ραφαήλ της δυτικής παράδοσης. Φορά μπλε χιτώνα με κόκκινο ιμάτιο, που καταλήγουν σε χρυσά ανάγλυφα σιρίτια. Φέρει λευκό κεφαλόδεσμο στο κεφάλι, ενώ το θερμό κόκκινο μαφόριο συνομιλεί συμπληρωματικά με την σμαραγδένια πράσινη φόδρα. Ο μικρός Χριστός, ασφαλής στην αγκαλιά της Θεοτόκου, φορά λευκό χιτώνα, ενώ, σε αντίθεση με τη μητέρα του, κοιτά κατάματα τον πιστό. Και οι δυο φέρουν φωτοστέφανο, ενώ στο χρυσό κάμπο αναγράφεται η συντομογραφία *ΜΡ ΘΥ*. Η Παναγία αποδίδεται μπροστά από ένα κάμπο με ολάνθιστους κρίνους. Αγιογραφική θεμελίωση του θέματος έχουμε στην ακολουθία του Ακαθίστου Ύμνου, όπου ο ποιητής αναφέρεται στη Θεοτόκο ως *«ἄνθος τὸ ἀμάραντον»* και *«χαῖρε, ἡδύπνοον κρίνον, Δέσποινα, πιστοὺς εὐωδιάζον, θυμίαμα εὔοσμον, μῦρον πολύτιμον»* και *«χαῖρε τὸ ἄνθος τῆς ἀφθαρσίας»*. Επίσης σε όλους τους θρησκευτικούς πίνακες της Αναγέννησης η Παναγία στη σκηνή του Ευαγγελισμού συνδέεται με το άνθος του κρίνου, σύμβολο της αγνότητας και ηθικής καθαρότητας. Η δυτικότροπη αυτή Παναγία ανήκει και αυτή με τη σειρά της στις «ναζαρηνές εικόνες». Ο χρυσός κάμπος της εικόνας και μέρος των ενδυμάτων της Παναγίας έχουν δεχθεί επιζωγραφήσεις. Τα σχέδια της εικόνας βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών, με αρ. 5353/1 και 5353/2. Κάτω η υπογραφή του ζωγράφου και η χρονολόγηση της εικόνας: *Κ. Αρτέμης 1938*. Το ίδιο εικονογραφικό θέμα έχει απεικονίσει για πρώτη φορά στον Άγιο Κωνσταντίνο στον Πειραιά το 1930, σε εκκλησίες στην Κύμη[19], ανάμεσα στα έτη 1930-1933, και τέλος το επαναλαμβάνει στο μοναστήρι της Αγίας Τριάδας (Αγίου Νεκταρίου) στην Αίγινα[20] το 1952.

Ιωάννης ο Πρόδρομος
Χρονολογία: 1938
Υπογραφή: Κ. Αρτέμης
Υλικό: Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις: 1,30×0,50

19. Ν. Γραίκος - Γ.Φουστέρης, *Ευλαβείας και ωραιότητος χάριν Εκκλησιαστική Τέχνη της Κύμης*, 228-235, Μορφωτικός και εκπολιτιστικός σύλλογος Κύμης, 2013.

20 Φριλίγκος, Κωνσταντίνος Αρτέμης, 87-99.

Η εικόνα του Προδρόμου (Εικ. 9) αντιγράφει τον Πρόδρομο της Αγίας Αικατερίνης που αναλύσαμε παραπάνω.

Άγιος Βικέντιος
Χρονολογία: 1938
Υπογραφή: Κ. Αρτέμης
Υλικό: Λάδι σε ξύλο
Διαστάσεις: 1,21×0,50

Ο άγιος (Εικ. 10) εικονίζεται ολόσωμος, σε όρθια στάση, μετωπικός και με ελαφριά κλίση του κεφαλιού του. Στο δεξί του χέρι κρατά σταυρό και με το αριστερό ευλογεί. Φορά γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο (μπέρτα). Κάτω αριστερά η υπογραφή του ζωγράφου *Κ. Αρτέμης*. Στον χρυσό κάμπο διαβάζουμε σε μεγαλογράμματη γραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΒΙΚΕΝΤΙΟΣ*.

Οι εικόνες του Χριστού και της Παναγίας του Κ. Αρτέμη, όπως παριστάνονται στους ναούς που μελετάμε, χωρίζονται σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τον Χριστό και την Παναγία ένθρονους, που εικονογραφικά συνδέονται με τη μεταβυζαντινή παράδοση και βρίσκονται στους ναούς: Αγίου Βασιλείου Τρίπολης, Αγίας Σοφίας Μερόπειου Ιδρύματος, Αγίου Αντωνίου Σπετσών, Αγίου Βασιλείου οδού Μετσόβου και Αγίας Αικατερίνης Καστέλας στον Πειραιά. Η δεύτερη κατηγορία τους παριστάνει ολόσωμους, όρθιους σε στάση contrapposto και βρίσκονται στους ναούς: Αγίου Κωνσταντίνου στον Πειραιά, Αγίου Βικέντιου Καστέλας στον Πειραιά, Θωρηκτού Αβέρωφ (παρεκκλήσιο) και Αγίας Τριάδας (Αγίου Νεκταρίου) Αίγινας. Οι υπόλοιποι άγιοι εικονίζονται όρθιοι, ολόσωμοι και όχι μετωπικοί, όπως συνηθίζεται στη μεταβυζαντινή τέχνη. Συνήθως ο ζωγράφος τους παριστά σε στάση τριών τετάρτων για να τους προσδώσει περισσότερη κίνηση.

Ο Κ. Αρτέμης στις μορφές του δημιουργεί έντονα συναισθήματα. Ο υπερτονισμός του συναισθήματος είναι ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ναζαρηνού κινήματος, στο οποίο ανήκει και υπηρετεί ο ζωγράφος. Η εικόνα γίνεται στο σύνολο της ένας καθρέφτης του ορατού κόσμου. Η ζωγραφική του επιφάνεια αποτελεί πλέον ένα παράθυρο της πραγματικότητας. Πρόκειται για ένα εικαστικό επίτευγμα, στο οποίο συνέβαλε καθοριστικά η χρήση της ελαιογραφίας, της τεχνικής, δηλαδή που αντικατέστησε την αυγοτέμπερα των Βυζαντινών. Ακολουθώντας τη ναζαρηνή τέχνη προσάρμοσε το έργο του στα μέτρα και τα όρια του ανθρώπου, προσπερνώντας την ορθόδοξη βυζαντινή τέχνη, η οποία έβλεπε την αγιογραφία ως μυστηριώδη αντανάκλαση του μεταφυσικού κόσμου. Τα ιερά πρόσωπα απεικονίζονται με ρεαλισμό ως κοινοί άνθρωποι, με τα συναισθήματά τους να εκφράζονται άμεσα. Τονίζονται δηλαδή ο πόνος, η

ομορφιά και η χαρά των εικονιζόμενων μορφών. Συμπερασματικά τα έργα του Κ. Αρτέμη, ακολουθώντας τη δυτική θρησκευτική τέχνη, είναι γαλήνια, αρμονικά μα πάνω απ' όλα ανθρωποκεντρικά, πράγμα που ευνοεί την καλύτερη αποδοχή τους.

Τα χρώματα που χρησιμοποιεί είναι δυνατά και έντονα, με κυρίαρχα το μπλε, το γαλάζιο, το κόκκινο, το κίτρινο, αποχρώσεις δηλαδή που φανερώνουν έντονα την επίδραση της ρωσικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής. Χαρακτηριστική είναι επίσης η τεχνική, με την οποία χειρίζεται χρωματικά τις συνθέσεις του, με διαφανείς επιστρώσεις, που δίνουν την αίσθηση της διαύγειας και ενός παλλόμενου φωτός. Η τεχνική αυτή σχετίζεται πολύ με την τεχνική που εφάρμοσε ο A. Ivanov ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αι. σε υδατογραφίες με βιβλικά θέματα, όπως *Ο Άγγελος εμφανίζεται στον Προφήτη* (Μόσχα, Tretyakov Gallery). Από την άποψη της τεχνοτροπίας, ο Αρτέμης επηρεάζεται σημαντικά από τη ρωσική τέχνη του 19^{ου} αι. και το ρεαλιστικό χαρακτήρα της. Η προσέγγισή του έχει περισσότερες πνευματικές συνδηλώσεις και σχετίζεται με την ανακάλυψη της θεολογίας της εικόνας από Ρώσους λογίους και αρχαιολόγους του 19^{ου} αι., όπως ο Θεόδωρος Ουσπένσκυ. Όπως και άλλοι ζωγράφοι σε διάφορες εποχές, έτσι και ο Αρτέμης –έχοντας παγιώσει ορισμένους εικονιστικούς τύπους μορφών και παραστάσεων ευρύτερου εικονογραφικού προγράμματος– τους μεταφέρει σε ανθίβολα που τον βοηθούν στην πιστή αντιγραφή των συνθέσεων στις επιφάνειες των τοίχων στους διάφορους ναούς ή στις φορητές εικόνες, ανάλογα με τις παραγγελίες που δεχόταν. Την παραπάνω παρατήρηση επιβεβαιώνει το πλήθος των σχεδίων του ζωγράφου που δώρισε το ζεύγος Σταμάτη και Ουρανίας Ιωαννίδου (το γένος Αρτέμη), γαμπρός και κόρη του ζωγράφου αντίστοιχα, στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου. Επίσης μεγάλη σειρά σχεδίων του ζωγράφου έχει στην κατοχή της και η ανιψιά του Σοφία Παπά, καθώς και προσωπικά του αντικείμενα, όπως το κασελάκι με τα χρώματα και τα πινέλα του.

Στη διδακτορική του διατριβή «*Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19^{ο} αιώνα, πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*»[21], ο Νικόλαος Γραίκος παρατηρεί γενικά για το σύνολο του έργου του, τοιχογραφικό και φορητές εικόνες, ότι ο ζωγράφος μας από την άποψη της εικονογραφίας διαθέτει τεχνική άνεση και τολμά να πραγματευθεί πολυπρόσωπα εικονογραφικά θέματα, βασιζόμενος όμως στη νεώτερη εκκλησιαστική εικονογραφία, κυρίως της ρώσικης τέχνης, όπως αυτή διαμορφώνεται από τους Ρώσους ρεαλιστές του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αι.

---

21. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19^{ο} αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Θεσσαλονίκη 2011.

Alexander Andreyevich Ivanov (186-1858), Ilya Repin (1844-1930), Mikhail Vrubel (1856-1910) κ.ά. Η εισδοχή αυτής της εικονογραφίας στην Ελλάδα από ζωγράφους, όπως ο Αρτέμης, και από αγιορείτικα εργαστήρια γίνεται με καθυστέρηση αρκετών δεκαετιών, εδραιώνεται όμως και κυριαρχεί για πολλά χρόνια στην αγιογράφηση των ναών μαζί με την αντίστοιχη δυτική εικονογραφία.



Εικ. 1. Αγία Αικατερίνη Πειραιά. Το τέμπλο.



Εικ. 2. Αγία Αικατερίνη Πειραιά. Δεσποτική εικόνα τέμπλου. Ο ένθρονος Χριστός.



Εικ. 3.
Αγία Αικατερίνη Πειραιά.
Δεσποτική εικόνα τέμπλου.
Η ένθρονη Παναγία.



Εικ. 4.
Αγία Αικατερίνη Πειραιά.
Δεσποτική εικόνα τέμπλου.
Ο Πρόδρομος.



Εικ. 5. Αγία Αικατερίνη Πειραιά. Δεσποτική εικόνα τέμπλου. Η Αγ. Αικατερίνη.



Εικ. 6. Αγία Αικατερίνη Πειραιά. Το τέμπλο παρακκλησίου Αγ. Βικεντίου.



Εκ. 7.
Αγία Αικατερίνη Πειραιά.
Δεσποτική εικόνα τέμπλου
παρεκκλησίου
Αγ. Βικεντίου,
Ο Χριστός.



Εικ. 8.
Αγία Αικατερίνη Πειραιά.
Δεσποτική εικόνα τέμπλου
παρεκκλησίου
Αγ. Βικεντίου,
Η Παναγία.



Εικ. 9.
Αγία Αικατερίνη Πειραιά.
Δεσποτική εικόνα τέμπλου
παρεκκλησίου
Αγ. Βικεντίου,
Ο Πρόδρομος.



Εικ. 9.
Αγία Αικατερίνη Πειραιά.
Δεσποτική εικόνα τέμπλου
παρεκκλησίου
Αγ. Βικεντίου,
Ο Αγ. Βικέντιος.

Γιώργος Μυλωνάς

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΗΣ: Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟ ΠΑΛΑΙΟΥ ΚΑΪΡΟΥ

Θα ήθελα να ξεκινήσω την εισήγησή μου με μία επισήμανση, που, πιστεύω, θα πρέπει να μας απασχολήσει και σήμερα και στο μέλλον: η τάση απαξίωσης της νεότερης εκκλησιαστικής ζωγραφικής από μεγάλη μερίδα ερευνητών στο χώρο της ιστορίας της τέχνης. Λυπούμαι αλλά πρέπει να επισημάνω πως αυτό ισχύει και στην προσέγγιση της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του Κωστή Παρθένη· αποσιωπάται ή αντιμετωπίζεται εντελώς περιθωριακά, σαν να ήταν ντροπή για τον καλλιτέχνη που έκανε και τέτοια έργα[1].

Το ενδιαφέρον λοιπόν για τη ζωγραφική ενός από τους πλέον σημαντικούς δημιουργούς παρουσιάζει μιαν αντινομία: αν και παραμένει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των μεγάλων μουσείων και των συλλεκτών, το μνημειακό του έργο στους ναούς παραμένει σχεδόν υπόφωτο, μακριά από τα μάτια των πιστών αλλά και του φιλότεχνου κοινού. Εξαίρεση αποτέλεσε η έκθεση του ιδρύματος Γουλανδρή στην Άνδρο, το καλοκαίρι του 2013, στην οποία είχαμε την ευκαιρία

1. Μια πρώτη απόπειρα καταγραφής του ζωγραφικού υλικού επιχείρησε στο άρθρο της για τον Παρθένη η Ευθυμία Γεωργιάδου Κούντουρα, «Το θρησκευτικό έργο του Κωνσταντίνου Παρθένη», *Αφιέρωμα στη μνήμη του Στυλιανού Πελεκανίδη*, Θεσσαλονίκη 1983, σελ. 37. Ένα χρόνο μετά, το άρθρο εμπλουτίστηκε στο πλαίσιο της διδακτορικής της διατριβής, με τίτλο *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940*. Εκεί παρουσιάζεται, παράλληλα με τη θρησκευτική θεματολογία, η εκκλησιαστική του ζωγραφική, κυρίως από τους ναούς στην Ελλάδα. Αντίστοιχα, στο άρθρο του Ευγένιου Ματθιόπουλου, «Ο λόγος και η σιωπή του Κωσταντίνου Παρθένη», περ. *Ουτοπία*, Αθήνα 1992, χωρίς να γίνεται αναφορά στο εικονογραφικό έργο του δημιουργού, διεισδύει στη μεταφυσικής ροπής προσωπικότητα του Παρθένη κι αναδεικνύει εξαιρετικά ενδιαφέρουσες απόψεις για την «εμμονή» του σε θέματα θρησκευτικού περιεχομένου. Ιδιαίτερα δε, στον τόμο που καλύπτει μεγάλο μέρος από το ζωγραφικό έργο του δημιουργού, *C. Parthenis. Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*, Αθήνα 2008, ο Ε. Ματθιόπουλος αποκαλύπτει –μέσα από ιδιόχειρες σημειώσεις του Παρθένη– τις σκέψεις του ζωγράφου, που συνηγορούν σε μια νέα, εθνική θρησκευτική τέχνη, αποκαλώντας την ο Καθηγητής «νεοβυζαντινό μοντερνισμό». Εργασίες που παρουσιάζουν το εκκλησιαστικό έργο του δημιουργού, έχουμε από τον Γεωργίο Χρ. Τσιγάρα, *Ο Ναός του Αγίου Γεωργίου Βιέννης, Ιστορία και Τέχνη*, Θεσσαλονίκη 2005 και από τον γράφοντα, *Ο ιερός ναός Αγίου Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου και η ιδιοπροσωπία του νέου Ελληνισμού στη λατρευτική εικόνα του Παρθένη*, Αθήνα 2010.

να δείξουμε έναν αδημοσίευτο, άγνωστο Ευαγγελισμό του Παρθένη δίπλα στη Μυρτιδιώτισσα, έργα και τα δύο στον ιερό ναό του Αγίου Αλεξάνδρου στο Παλαιό Φάληρο.

Από τούτο το οξύμωρο δε ξέφυγε η εκκλησιαστική ζωγραφική του καλλιτέχνη στο καθολικό της Μονής του Αγίου Γεωργίου στο Κάιρο. Ενώ πρόκειται για την πιο σημαντική σε έκταση και διάσταση ζωγραφική που άφησε ο δημιουργός, η κληρονομιά αυτή παρέμεινε για πάνω από έναν αιώνα στο σκοτάδι κι εξακολουθούσε να είναι αδημοσίευτη και ως εκ τούτου απροσπέλαστη στο ενδιαφερόμενο κοινό (Εικ. 1).

Η Μονή του Αγίου Γεωργίου αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά θρησκευτικά προσκυνήματα της Αιγύπτου, πόλο έλξης όχι μόνο για τους χριστιανούς Κόπτες και Ορθοδόξους στην περιοχή, αλλά εξίσου και για τους μουσουλμάνους. Οι μουσουλμάνοι προσεύχονται στην εικόνα του Αγίου Γεωργίου, που θεωρείται θαυματουργική και χρονολογείται από τον 9^{ο} αιώνα. Μονάχα η εικόνα αυτή διασώθηκε από την καταστροφική πυρκαγιά τον Αύγουστο του 1904, που κατέκαψε ολόκληρο τον ναό και τα παρακείμενα διαμερίσματα[2].

Οι εργασίες για την ανέγερση του νέου καθολικού, μετά την πυρκαγιά, ξεκίνησαν την ίδια μόλις χρονιά, και η κατασκευή του ναού, όπως τον ξέρουμε σήμερα, ολοκληρώθηκε το 1909 (Εικ. 2). Το περίκεντρο κτίσμα, η «Ροτόντα της Ανατολής» όπως είναι ευρύτερα γνωστός ο ναός του Αγίου Γεωργίου, είναι κυκλοτερής οκτάστηλος με διάμετρο 33 μ., κτισμένος επάνω σε αρχαίο ναό του 5^{ου} αιώνα[3].

Ο Παρθένης ανέλαβε την τοιχογράφηση του τρούλου στον Άγιο Γεώργιο Καΐρου τον Ιανουάριο του 1908: «Ὁ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ἀπὸ τοῦ παρελθόντος Δεκεμβρίου διατρίβων ζωγράφος κ. Κωνσταντίνος Παρθένης εἰργάσθη διαφόρους πίνακας ἀνατολικῶν ὑποθέσεων ἐκδραμὼν εἰς Ἄνω Αἴγυπτον μέχρι τοῦ Luxor. Ἐπανερχόμενος εἰς Ἀθήνας θὰ ἐκθέσῃ τοὺς πίνακας τούτους. Εἰς τὸν κ. Παρθένη ἀνετέθη ὑπὸ πλουσίου ὁμογενοῦς ἡ ἐκτέλεσις τῶν τοιχογραφιῶν τῆς νεοδμήτου ἐκκλησίας τοῦ "Ἁγίου Γεωργίου ἐν Καΐρῳ»[4].

Την ίδια χρονιά ξεκίνησε με πρωτοβουλία του Πατριάρχη Αλεξανδρείας Φωτίου η έκδοση των Πατριαρχικών περιοδικών *Εκκλησιαστικός Φάρος* και *Πάνταινος*. Τακτικός αρθρογράφος και εκφραστής της επίσημης γραμμής του Πατριαρχείου είναι ο γραμματέας του Θρόνου, διάκονος Δημήτριος Καλλίμαχος.

Ο Καλλίμαχος θα γράψει πληθώρα μελετημάτων αρχαιολογικού ενδιαφέροντος και κρίσεις γύρω από την εκκλησιαστική ζωγραφική. Αυτός άλλωστε,

---

2. Ε. Μιχαηλίδης, *Περί της Ιεράς Μονής Αγίου Γεωργίου*, 1936, σ. 12.
3. Α. Σολωμονίδης, *Η Ιερά Μονή του Αγίου Γεωργίου εν Παλαιώ Καΐρω*, 1944, σ. 46.
4. *Πινακοθήκη*, έτος Η΄ 1908-1909, σελ. 97

θα παρουσιάσει στον *Πάνταινο* σε δύο συνέχειες, το ιστορικό της Μονής του Αγίου Γεωργίου, έπειτα από τα εγκαίνια του νεοανεγειρόμενου καθολικού, την 1η Νοεμβρίου 1909[5].

«Ὁ Ναὸς οὗτος», γράφει, « ὑψούμενος ἐπὶ τοῦ διορόφου ἱστορικοῦ πύργου εἶνε κυκλοτερὴς κατὰ τὸν ἀρχιτεκτονικὸν ρυθμὸν τοῦ Βαπτιστηρίου τῆς ἀρχαίας Ἐκκλησίας. Λόγῳ τοῦ ρυθμοῦ τούτου ἀποτελεῖ μοναδικὸν μνημεῖον τῆς Ἑλληνικῆς Ἀνατολῆς καὶ δὲν ἔχει ἄλλον ἐφάμιλλον εἰ μὴ τὸν ἐν Ραβέννῃ τῆς Ἰταλίας ἀρχαῖον Βυζαντινὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Βιταλίου, ἔσται δὲ κτίσμα ἐς ἀεί, συμβολίζον τὴν μετὰ χρηστοτάτων ἐλπίδων ἀρξαμένην παλιγγενεσίαν τοῦ πάλαι ποτὲ εὐκλεοῦς Ἀλεξανδρινοῦ Θρόνου πρὸς δόξαν τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας».

Ο Καλλίμαχος, αναφερόμενος στο ιστορικό της Μονής, αποτυπώνει το αίτημα της σύνδεσης της Αλεξανδρινής Εκκλησίας με το ένδοξο Βυζάντιο· ένα αίτημα απόλυτα σύμφωνο με τις ιδεολογικές αναζητήσεις της εύρωστης τότε ελληνικής κοινότητας στην Αίγυπτο. Δεν είναι παρακινδυνευμένο να ισχυριστούμε ότι αυτή η θέση απηχεί και τις φιλοδοξίες του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας στο ξεκίνημα του 20ού αιώνα.

Ο Φώτιος προσπάθησε να αυξήσει το γόητρο του Πατριαρχείου με την ίδρυση επτά νέων επισκοπών και την επιλογή υψηλής μόρφωσης κληρικών, όπως ο στενός συνεργάτης του Δημήτριος Καλλίμαχος. Οι απόψεις του Καλλίμαχου για σημαντικούς σταθμούς στη βυζαντινή τέχνη φέρουν σε μεγάλο βαθμό τεχνοτροπικές συγγένειες με την τέχνη της Αναγέννησης και απηχούν το αίτημα της βελτίωσης και της διόρθωσης της μεταβυζαντινής παράδοσης προς το νατουραλισμό.

Χαρακτηριστικά γράφει το 1908: «Σπανίως θὰ συναντήσητε ἐν Ἀνατολῇ ναόν, οὗτινος αἱ ἁγιογραφίαι νὰ πληροῦν τὰς ἀπαιτήσεις τῆς Τέχνης. Ὁ ἐν Κων/πόλει ναὸς τῆς Ἁγίας Τριάδος, ὁ ἐν Σμύρνῃ τοῦ ἁγίου Γεωργίου, ἔχουσιν ὡραῖα ἔργα ἕλληνος καλλιτέχνου τῆς παρελθούσης γενεᾶς, τοῦ Καλυμνίου Μαγκλῆ. Ὁ ναὸς τῆς Μητροπόλεως τῶν Ἀθηνῶν, ὁ ρωσικὸς τοῦ ἁγίου Νικοδήμου (βυζαντινός) ὑπὸ τοῦ Θειρσίου κίι τινες τῆς Ἑπτανήσου, ἡ Ἐκκλησία τοῦ Κραβασσαρᾶ, ἔργα τινὰ τοῦ ἐν Καλάμαις Μητροπολιτικοῦ ναοῦ καί τινες ἁγιογραφίαι ἐν Πάτραις εἶναι ἴσως τὰ μόνα, ἅτινα ἔχει νὰ ἐπιδείξῃ ὁ σύγχρονος Ἑλληνισμός»[6].

Ο ίδιος μάλιστα υμνολογεί στον *Ταχυδρόμο* Αλεξανδρείας το ζωγραφικό τάλαντο του αιγυπτιώτη Κωστή Παρθένη και αναδημοσιεύει το ίδιο άρθρο στον *Εκκλησιαστικό Φάρο*, κλείνοντας με μιαν ευχή, αποκαλυπτική των αισθητικών προτιμήσεων του Πατριαρχείου: «Δυστυχῶς τὸν κ. Παρθένην, ὡς τὸν Γύζην καὶ

---

5. Δ. Καλλίμαχος, *Ταχυδρόμος Αλεξανδρείας*, α΄ μέρος 15/28 Απριλίου 1908 και β΄ μέρος 16/29 Απριλίου 1908.

6. *Φάρος*, 1908, τόμος Α΄, σσ. 367-368.

τὸν Θεοτοκόπουλον, ἀπερρόφησεν ἡ Δύσις καὶ ἀπώλεσε τὸ Ἐθνικὸν Πολυτεχνεῖον. Θὰ ἦτο ἆρά γε δυνατὸν νὰ ἐλπίσωμεν νὰ ἱδρυθῇ ὑπὸ μεγαπλούτου τινὸς τῆς Αἰγύπτου Σχολὴ Καλλιτεχνικὴ πρὸς ἀναβίωσιν τῆς ἀληθοῦς βυζαντινῆς τέχνης;» (Εικ. 3)

Αν ο Γρηγόριος Παπαδόπουλος υπήρξε ο πιο συνεπής θεωρητικός του ιδεολογήματος της «βελτίωσης» της μεταβυζαντινής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, τότε στο Πατριαρχείο Αλεξανδρείας δε θα βρίσκαμε καλύτερο εκφραστή της συγκεκριμένης τάσης από τον γραμματέα του Θρόνου Δημήτριο Καλλίμαχο. Οφείλουμε να επισημάνουμε, τέλος, ότι ο τρόπος με τον οποίο «εγκολπώνεται» τη βελτιωμένη βυζαντινή ζωγραφική ως επίσημη εκκλησιαστική τέχνη το Πατριαρχείο Αλεξανδρείας, εδράζεται και στις σχέσεις του Πατριαρχείου με τη Ρωσική Εκκλησία.

Στο γύρισμα προς τον εικοστό αιώνα, ο Κ. Παρθένης ζωγραφίζει στον Άγιο Γεώργιο, στη Βιέννη, και στη Μακεδονία, στα Εισόδια της Θεοτόκου Δράμας.

Ο ζωγράφος είχε δηλώσει το 1903 σε συνέντευξή του στο *Σκριπ:* «Σήμερον ἡ ζωγραφική, ὄχι μόνον ἐέχει τελειότερα μέσα ἀπὸ ὅ,τι εἶχον ἄλλοτε, ἀλλὰ καὶ ἐχειραφετήθη πλέον ἀπὸ τὴν θρησκευτικὴν τέχνην, καταστᾶσα κοσμικωτέρα»[7]. Επομένως, η θρησκευτική ζωγραφική, όχι μόνο δεν ήταν ξένη στο δημιουργό, αλλά σίγουρα δεν αποτέλεσε ενασχόληση με αμιγώς επαγγελματικά κίνητρα, όπως έχει κοντόφθαλμα υποστηριχθεί.

Κατά τη διαμονή του στη Βιέννη, ο Παρθένης ασφαλώς είχε επισκεφθεί τον ναό της Αγίας Τριάδας, όπου την εικονογράφηση είχε επιμεληθεί ο Λουδοβίκος Θείρσιος. Τόσο στη Βιέννη όσο και στο εικονογραφικό σύνολο της Δράμας, ο Παρθένης επέλεξε ξένους αποκλειστικά δημιουργούς ως πρότυπα για να αποδώσει εικόνες της ορθόδοξης εικονογραφίας. Ο ζωγράφος, όταν ρωτήθηκε για τους έλληνες ομοτέχνους του, δήλωσε στην εφημερίδα: «τὰ ἔργα των (ενν. των Ελλήνων) δὲν τὰ ξέρω· ἑπομένως δὲν δύναμαι νὰ ἀποφανθῶ». Ο ιδιότυπος αυτός «αριστοκρατισμός» είναι εξηγήσιμος, καθώς ο αιγυπτιώτης καλλιτέχνης είχε μεγαλώσει στο εξωτερικό και η καλλιτεχνική του θητεία έγινε αποκλειστικά σε ξένους δημιουργούς.

Στα 1907 ο Παρθένης εικονογραφεί τον Μητροπολιτικό ναό του αγίου Γεωργίου στον Πόρο, με χορηγία του Γεωργίου Μιχαήλ[8]. Ο Μιχαήλ, εμποροπλοίαρχος στο επάγγελμα, έζησε το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του στο Σουέζ. Γόνος επιφανούς οικογένειας, με σημαντική περιουσία και επαγγελματική δραστηριότητα στην Αίγυπτο, σχετίστηκε με τον αιγυπτιώτη Παρθένη, όταν ο καλλιτέχνης παραθέριζε κι εργαζόταν στον Πόρο. Ο τρόπος που ενήργησε ο δω-

7. *Σκριπ*, 18 Ιουνίου 1903.

8. Η. Δροσινός, «Ο μητροπολιτικός ναός του αγίου Γεωργίου Πόρου και ο Κωνσταντίνος Παρθένης», τ. ΜΒ', Αθήνα 2000, σσ. 277-289.

ρητής με την απευθείας ανάθεση του ζωγραφικού διάκοσμου του Μητροπολιτικού ναού του Πόρου στον Παρθένη, μας επιτρέπει να εικάσουμε την προσωπική εμπλοκή του Μιχαήλ στην τοιχογράφηση του τρούλου του Αγίου Γεωργίου στο Κάιρο.

Ο Παρθένης στην πρώτη μεγάλη αγιογραφική εργασία που αναλαμβάνει στον Άγιο Γεώργιο Πόρου, μεταγράφει σχεδόν αυτούσιο το εικονογραφικό πρόγραμμα του Λουδοβίκου Θείρσιου από τη Σωτήρα Λυκοδήμου (Εικ. 4).

Το πρόγραμμα αυτό λειτούργησε ως «καλλιτεχνικό μανιφέστο» της νέας εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα και άσκησε μεγάλη επιρροή στους καλλιτέχνες, που ασχολήθηκαν ενεργά με την εκκλησιαστική τέχνη[9]. Αυτό όμως που πρέπει να λεχθεί είναι ότι ο Παρθένης δεν ενδιαφέρθηκε πρόσκαιρα, ούτε συνάντησε ευκαιριακά την Βυζαντινή τέχνη, αλλά είχε μιαν αντίστοιχη μαθητεία σαν και αυτήν του Θείρσιου στη μνημειακή τέχνη του Δαφνιού.

Αυτό μαρτυρεί η σπουδή της *Γέννησης του Χριστού* από το Δαφνί, ενώ στην πρώτη, μεγάλη αναδρομική έκθεση του καλλιτέχνη στο Ζάππειο, ο Παρθένης εκθέτει στο φιλότεχνο κοινό σχέδιά του βασισμένα στα ψηφιδωτά της Μονής Δαφνίου.

Είναι βέβαιο ότι για την αποτύπωση του εικονογραφικού προγράμματος του Βαυαρού δασκάλου στον Πόρο ο Παρθένης χρησιμοποίησε φωτογραφίες σχεδίων από τη Σωτήρα Λυκοδήμου ως ανθίβολα. Ο Παρθένης συχνά φωτογράφιζε τοπία, πρόσωπα και θέματα που ήθελε στη συνέχεια να ζωγραφίσει.

Παρόμοια, λοιπόν, σώζονται ασπρόμαυρες φωτογραφίες μεγάλου μεγέθους όπου εικονίζονται σχέδια των κεφαλών του Χριστού και των ευαγγελιστών που είχε φιλοτεχνήσει ο Θείρσιος στη Σωτήρα Λυκοδήμου και σήμερα απόκεινται στο Βυζαντινό Μουσείο. Οι φωτογραφίες με τον ίδιο στο ναό, κυρίως δε η αποστολή της φωτογραφίας του Παντοκράτορα στη μετέπειτα σύζυγό του Ιουλία αποκαλύπτουν τη σημασία που έδειχνε ο Παρθένης στο εκεί ζωγραφικό του έργο.

Τα πρότυπα αυτά ακολούθησε ο ζωγράφος και στον Άγιο Γεώργιο Καΐρου το 1908.

Ο υπερμεγέθης Παντοκράτωρ εικονίζεται σε χρυσό φόντο «τη μεν δεξιά ευλογών, τη δε αριστερά κρατών κεκλεισμένον ιερόν Ευαγγέλιον». Αποδίδεται με ροζ και όχι με πορφυρό χιτώνα, όπως ο προγενέστερος χρονικά Παντοκράτορας του Πόρου, και ιμάτιο χρώματος μπλε ultramarine, με χρυσή παρυφή (Εικ. 5).

Η διακοσμητική ζώνη περιμετρικά του δίσκου εικονογραφείται διαφορετικά από την αντίστοιχη ζώνη του Παντοκράτορα στον Άγιο Γεώργιο Πόρου. Η αίσθηση του χρώματος που έχουμε στον Παντοκράτορα του Θείρσιου, επιτυγχάνεται με έναν πυροδισμό που δίνει μια θερμή απόχρωση και βγάζει μια γλυκύ-

9. Ν. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στο 19ο αιώνα – η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου*, κύρια μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη 2003.

τητα. Αυτή η γλυκιά έκφραση δίνει στον Παντοκράτορα της Ρωσικής εκκλησίας ένα ύφος καλοκάγαθο, ένα πρόσωπο συμπαθητικό. Στο Κάιρο ο Παρθένης αποδίδει ένα στιβαρό πρόσωπο, καλύτερα, ένα πρόσωπο «αιώνιο» – όπως άλλωστε το θέλει το μωσαϊκό στη μονή Δαφνίου. Θα μπορούσαμε λοιπόν, να πούμε ότι στη Λυκοδήμου έχουμε μια πιο ηθική προσέγγιση του Χριστού: ο Παντοκράτορας εμφανίζεται ως καλός άνθρωπος ή καλός διδάσκαλος. Στον αντίποδα, έχουμε μία ζωγραφική υπερβατική με έναν Χριστό πιστό στο ανατολικό εικονογραφικό ήθος. Με την ήρεμη έκφραση των ματιών, την ήρεμη στάση των τόξων των φρυδιών, ο Παρθένης κατορθώνει να αποδώσει έναν διαφορετικό Παντοκράτορα επάνω στο σχέδιο του Βαυαρού δασκάλου.

Στον ουράνιο θόλο γύρω από τον Παντοκράτορα εικονίζονται εναλλάξ οκτώ ευμεγέθη εξαπτέρυγα σεραφείμ. Τέσσερα στη διάσταση των 2 μ. και άλλα τέσσερα, λίγο μεγαλύτερα, στη διάσταση των 2,5 μ.

Τα αγγελικά πρόσωπα είναι εξιδανικευμένα, δεν μιμούνται όπως στο καθολικό του Πόρου παιδικά πρόσωπα, και σε γενικές γραμμές δεν διαφέρουν μεταξύ τους στην έκφραση. Ξεχωριστή φροντίδα έδειξε ο Παρθένης και στην υφή των φτερών των αγγέλων, καθώς δεν αποδίδονται σχηματικά όπως στη Μητρόπολη του Πόρου, αλλά με έμφαση στη λεπτομέρεια.

Αξιοπρόσεκτη είναι η απεικόνιση φλόγας επάνω στα κεφάλια των αγγέλων (Εικ. 6).

Παραπέμπουν ενδεχομένως στην εικόνα της Πεντηκοστής, όπου έτσι εικονίζεται το Άγιο Πνεύμα, με τη μορφή πύρινης γλώσσας πάνω στις κεφαλές των Αποστόλων. Η λεπτομέρεια αυτή είναι σπάνια, ίσως και μοναδική, που εικονίζει τους αγγέλους ως «λειτουργικὰ πνεύματα εἰς διακονίαν ἀποστελλόμενα». Στα εξαπτέρυγα ο Παρθένης διαφοροποιείται εντελώς από τον Θείρσιο και τολμά μια προσωπική ζωγραφική σε ένα εξαιρετικά στιλιζαρισμένο είδος.

Ο τρούλος φέρει στη βάση του 16 παράθυρα, στα δε διαστήματα μεταξύ των παραθύρων και σε κυκλική σειρά απεικονίζονται σε φυσικό μέγεθος δεκαέξι προπάτορες και προφήτες: οι *Αδάμ, Νώε, Σαμουήλ, Σολομώντας, Ιεζεκιήλ, Ιερεμίας, Ησαΐας, Ζαχαρίας, Ιωάννης ο Πρόδρομος, μνήστωρ Ιωσήφ, Προφήτης Ηλίας, Δανιήλ, Ελισσαίος, Δαβίδ, Μωυσής* και *Αβραάμ*.

Στην περίπτωση των ολόσωμων Προφητών, οι συγγένειες με τις ομόθεμες παραστάσεις του Θείρσιου σε πρώτη ανάγνωση δείχνουν ευανάγνωστες. Ο Παρθένης, με την εξαίρεση των Προφητών Ζαχαρία και Ιωάννη του Προδρόμου, ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις παραστάσεις των προφητών του Βαυαρού δασκάλου στον τρούλο της Σωτήρας του Λυκοδήμου. Διατηρεί τα σχέδια των ολόσωμων αγίων, τα πλούσια ενδύματά τους, τις κινήσεις των χεριών σε στάση ομιλίας, ευλογίας και ευσέβειας και τις χαρακτηριστικές στάσεις του σώματος, με την ελαφρά προβολή του ενός ποδιού. Το περίγραμμα μορφής του προφήτη είναι σχεδόν ίδιο σε όλα τα δείγματα (Σωτήρα, Πόρος, Κάιρο), ωστόσο διαπι-

στώνουμε μια σοβαρή διαφοροποίηση του Παρθένη στο Κάιρο: είναι η κατάργηση της υλικότητας και η πνευματοποίηση των μορφών (Εικ. 7).

Δεν υπάρχουν ερριμμένες σκιές, ενώ παράλληλα ο Παρθένης προσπαθεί να διατηρήσει την αίσθηση της βυζαντινής ιεροπρέπειας, με τη χρήση των χρυσών φωτοστεφάνων. Σε αντίθεση με τον Πόρο που αποδίδεται με έναν κύκλο, ο θερμός φωτοστέφανος τονίζεται περισσότερο επάνω στο ψυχρό φόντο.

Στις τριγωνικές απολήξεις των τυμπάνων των τόξων εικονίζονται εντός μεταλλίων οι Πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως Φώτιος και Αλεξανδρείας Αθανάσιος, Κύριλλος, Ιωάννης ο Ελεήμων και τα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών: *ο αετός του Ιωάννου, ο άγγελος του Ματθαίου, ο Λέων του Μάρκου* και *ο βους του Λουκά*.

Στην Αίγυπτο συναντούμε συχνά το θέμα των συμβόλων των Ευαγγελιστών στις αψίδες των κοπτικών παρεκκλησίων από τον 6ο έως τον 11ο αι., όπου ο Χριστός περιβάλλεται από δόξα, πίσω από την οποία προβάλλουν τα τέσσερα ζώδια. Στις περισσότερες από αυτές τις παραστάσεις δεν κρατούν Ευαγγέλιο και φαίνεται ότι στην περίπτωση αυτή δεν ταυτίζονται με τους Ευαγγελιστές, αλλά εμφανίζονται με την ιδιότητά τους ως αποκαλυπτικών όντων. Η συχνή παρουσία τους στις χριστιανικές εκκλησίες της Αιγύπτου πιθανόν να οφείλεται στο ότι τα τέσσερα ζώα λατρεύονταν εκεί ως άγιοι και εορτάζονταν στις 4 Νοεμβρίου[10] (Εικ. 8).

Οι εκκλησιαστικές μορφές αποδίδονται σε απαλούς χρωματικούς τόνους, ιδιαίτερα γνώριμους στην παλέτα του Παρθένη, όπως το γαλάζιο, το λιλά και το πράσινο επάνω σε μαύρο φόντο.

Στους τέσσερις Πατριάρχες, λοιπόν, δεν ισχύει ο γραμμικός χαρακτήρας, που έχουμε στις παραστάσεις των Προφητών. Εκεί ο Παρθένης δεν αισθάνεται εικονογραφικές «δεσμεύσεις» από τη Σωτήρα Λυκοδήμου. Είναι μια φυσική με απαλούς χρωματικούς τόνους ζωγραφική, που αναδεικνύει το προσωπικό εικαστικό ιδίωμα του Παρθένη. Σε «τολμηρό» μαύρο φόντο, όπου προβάλλουν οι μορφές, ο ζωγράφος δεν αισθάνθηκε την ανάγκη να φωτίσει τα φωτοστέφανα. Χρησιμοποιεί ένα μοτίβο για τα πρόσωπα των Ιωάννη, Αθανασίου, Κυρίλλου, ενώ απεικονίζει διαφορετικά τον Φώτιο, που μοιάζει νεώτερος σε ηλικία.

Η επιλογή ενός Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως δείχνει ότι έγινε για λόγους συμβολικής ταύτισης με τον τότε Πατριάρχη Αλεξανδρείας Φώτιο, επί του οποίου κλήθηκε ο Παρθένης να ζωγραφίσει στον ανακαινισμένο ναό του Αγίου Γεωργίου (Εικ. 9).

10. Ν. Πανσέληνου στο *Δελτίον ΧΑΕ* 17, περίοδος Δ', 1994, σ. 79-86.

Συμπερασματικά

- Στην Αίγυπτο το καλλιτεχνικό ρεύμα της «βελτιωμένης» εκκλησιαστικής εικονογραφίας υποστηρίχθηκε επίσημα από το Πατριαρχείο Αλεξανδρείας, όπως φαίνεται από τα διακοσμητικά προγράμματα των μνημειακών ναών σε Κάιρο και Αλεξάνδρεια.
- Φαίνεται επίσης, από τα κείμενα των επίσημων περιοδικών της Αλεξανδρινής Εκκλησίας, όπως αυτά εκφράζονται από τον στενό συνεργάτη του Πατριάρχη Φωτίου, τον ιεροδιάκονο Δημήτριο Καλλίμαχο.
- Η μακραίωνη και στενή σχέση του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας με τη Ρωσική Εκκλησία ήταν επίσης καθοριστική στη διαμόρφωση ενός ύφους με έντονο ναζαρηνό χρώμα, που διαπνέει τον εξωραϊσμό των ορθόδοξων ναών της Αιγύπτου.

Στην αυγή του εικοστού αιώνα η ανθηρή οικονομικά ελληνική παροικία στην Αίγυπτο εμφάνιζε την κοινωνική της ισχύ ανεγείροντας μεγαλοπρεπή κτίρια κοινωφελούς χαρακτήρα, όπως σχολεία και νοσοκομεία. Η Καϊρινή κοινότητα και ολόκληρος ο ελληνισμός της Αιγύπτου οραματίστηκαν έναν μνημειακό ναό, αντάξιο της δισχιλιετούς περίπου ιστορίας της Μονής του Αγίου Γεωργίου στο Κάιρο. Γι' αυτό και στο καθολικό της Μονής έχουμε την ακραιφνή τάση μιμητισμού ενός βυζαντινού μνημείου με διεθνή ακτινοβολία, όπως ο Άγιος Βιτάλιος στη Ραβέννα.

- Ο Παρθένης παρακολούθησε με εγρήγορση και αφομοιωτική ικανότητα τις μορφολογικές αναζητήσεις της «βελτιωμένης» μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

Ο κοσμοπολιτισμός, η βαθιά ευρωπαϊκή παιδεία και η θητεία του Παρθένη στις νεωτεριστικές ευρωπαϊκές αναζητήσεις, του επέτρεψαν ν' αφουγκραστεί τις ιδεολογικές συνδηλώσεις της συγκεκριμένης τάσης. Ήταν σε θέση να μεταφέρει δημιουργικά το πρότυπο του Θείρσιου στον αιγυπτιώτικο ελληνισμό, υπηρετώντας έτσι τις εθνοκεντρικές επιδιώξεις και την αστική συνείδηση της «δικής» του εύρωστης ελληνικής κοινότητας.

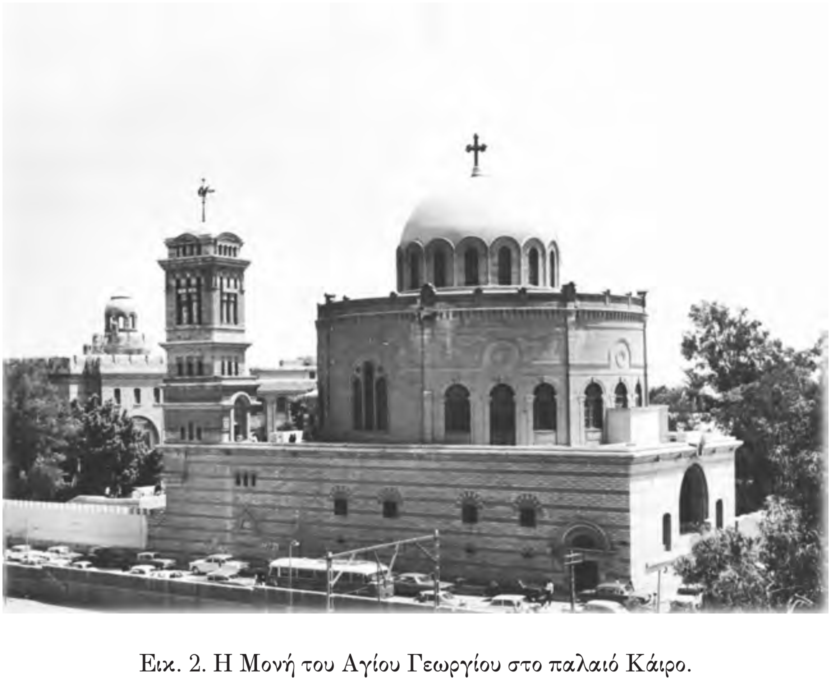
- Σε σχέση με τα πρότυπά του, φάνηκε ότι ο Παρθένης βασίστηκε πρωτίστως στις αναζητήσεις των περισσότερο κοντινών του ναζαρηνών και της ελληνικής εκδοχής τους μέσω του Θείρσιου.

Η προσπάθεια του Θείρσιου για τη σύνθεση μιας τεχνοτροπίας, η οποία θα συνδύαζε το βυζαντινό με το ναζαρηνό ύφος, δε μπορούσε να μην έχει αντίκτυπο, όχι μόνο στο εικαστικό λεξιλόγιο, αλλά και στην ιδεολογική αντίληψη του Κωστή Παρθένη. Γι' αυτό, περισσότερο από κάθε μαθητή του Θείρσιου, ο αλεξαν-

δρινός ζωγράφος βλέπει στη «βελτιωμένη» τεχνοτροπία του Βαυαρού δασκάλου μιαν εκκλησιαστική ζωγραφική με ιδεολογικά χαρακτηριστικά. Ως προς το ζήτημα αυτό πιστεύουμε ότι ο Παρθένης δείχνεται ο συνεπέστερος των «επιγόνων» του Βαυαρού δασκάλου.



Εικ. 1. Ο Κωστής Παρθένης στον τρούλο του καθολικού της Πατριαρχικής μονής του Αγίου Γεωργίου στο παλαιό Κάιρο, το 1909. Αρχείο Κ. Παρθένη, ιδιωτική συλλογή.



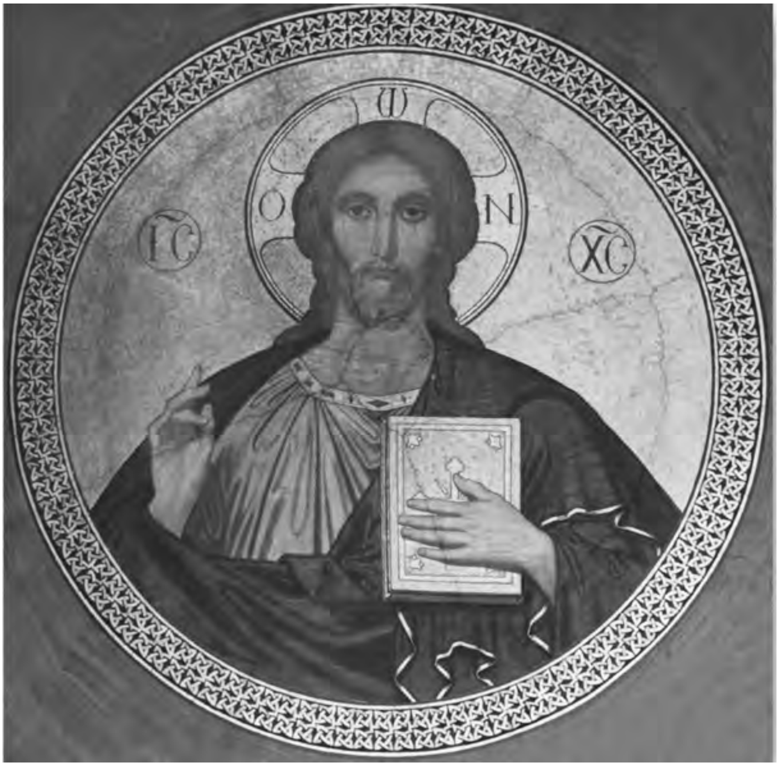
Εικ. 2. Η Μονή του Αγίου Γεωργίου στο παλαιό Κάιρο.



Εικ. 3. Ο Κωστής Παρθένης με τον διάκονο Δημήτριο Καλλίμαχο στην Αίγυπτο, (1908- 1909). Αρχείο Κ. Παρθένη, ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 4. Λουδοβίκος Θείρσιος, *Ο Χριστός Παντοκράτωρ*, 1853-55, κεντρικό μετάλλιο τρούλου, Σωτήρα του Λυκοδήμου, Αθήνα.



Εικ. 5. Κ. Παρθένης, *Ο Χριστός Παντοκράτωρ*, 1908, τοιχογραφία, κεντρικό μετάλλιο τρούλου, ναός Αγίου Γεωργίου Παλαιού Καΐρου.



Εικ. 6. Κ. Παρθένης, εξαπτέρυγα σεραφείμ περιβάλλουν τον Παντοκράτορα στον τρούλο, 1908-1909, ναός Αγίου Γεωργίου παλαιού Καΐρου.



Εικ. 7.
Κ. Παρθένης,
ο Πατριάρχης Νώε, 1908-1909,
τύμπανο τρούλου, π. 200 εκ.,
ναός Αγίου Γεωργίου
παλαιού Καΐρου.



Εικ. 8. Κ. Παρθένης, *ο Λέων του Μάρκου*, 1908-1909 σφαιρικό τρίγωνο στον τρούλο, ναός Αγίου Γεωργίου παλαιού Καΐρου.



Εικ. 9. Κ. Παρθένης, *ο Μέγας Φώτιος*, 1908-1909, σφαιρικό τρίγωνο στον τρούλο, ναός Αγίου Γεωργίου παλαιού Καΐρου.

Σπύρος Μοσχονάς

Η ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΣΤΕΡΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ (1936-1949)

«Η Αμερική είναι τόπος με μεγάλες πιθανότητες δι' ένα καλλιτέχνη, αλλά συγχρόνως και ο σκληρότερος τόπος για ένα που δεν έχει χρήματα», σημείωνε ο Γεράσιμος Στέρης (1898-1987) σε επιστολή προς φιλικό του πρόσωπο στην Ελλάδα, αφήνοντας να διαφανούν οι δυσκολίες που αντιμετώπιζε στην προσπάθειά του να ριζώσει στον Νέο Κόσμο[1]. Ο Στέρης γεννήθηκε στο Διγαλέτο της Κεφαλονιάς το 1898 και το 1915 γράφτηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών, από όπου αποφοίτησε το 1920, ενώ λίγα χρόνια αργότερα βρέθηκε στο Παρίσι, σπουδαστής στην Ακαδημία Julian[2]. Πραγματοποίησε την εμφάνισή του στην εικα-

---

1. Απόσπασμα γράμματος χωρίς στοιχεία στο αρχείο Γεράσιμου Στέρη, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου (στο εξής: αρχείο Στέρη).

2. Για ένα διάγραμμα της ζωής του Στέρη βλ. Μ. Κουμπαρέλου, «Στέρης (1898-1987). Ένας καλλιτέχνης με πολλές ταυτότητες» (στο εξής: Κουμπαρέλου, Στέρης), στο: Ν. Καραγγέλου (επιμ.), *Στέρης. Έργα από τη Συλλογή Κουτουλάκη*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, 32-46 (στο εξής: Καραγγέλου, *Στέρης*)· Δ. Παυλόπουλος, «Το μοναχικό ταξίδι του Γεράσιμου Στέρη», στο: Ε. Οράτη (επιμ.), *Μυθολογικά θέματα στη ζωγραφική του Γεράσιμου Στέρη*, κατάλογος έκθεσης, Εκθεσιακός Πολιτιστικός Χώρος Alpha Bank, Ναύπλιο, Αθήνα 2008, 37-47. Για τον Στέρη, βλ. επίσης, *Steris: Griechische Landschaften und Figurenbilder aus den Jahren um 1930*, κατάλογος έκθεσης, Glyptothek München, Μόναχο 1980· *Στέρης*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1982· Θ. Γκόρπας, *Στέρης. Το τραγικό παραμύθι της ζωής και του έργου ενός* πρωτοποριακού, Αθήνα 1982· Κ. Κιλεσσοπούλου (επιμ.), *Γ. Στέρης 1897-1987*, κατάλογος έκθεσης, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1991· Αι. Μαρτίνη, *Γ. Στέρης (1898-1987). Η ζωή και το έργο του* (δκτλγφ. μτπχ. Εργασία), ΕΚΠΑ, Αθήνα 1998· Κ. Κοσκινά (επιμ.), *Γεράσιμος Στέρης. Σχέδια 1920-1935. Έργα από τη συλλογή της Alpha Bank*, κατάλογος έκθεσης, Κέντρο Σύγχρονης Εικαστικής Δημιουργίας Ρεθύμνης, Ρέθυμνο 2000· Μ. Κουμπαρέλου (επιμ.), *Γεράσιμος Στέρης. Guelfo Amon d'Este*, κατάλογος έκθεσης, Δημοτικό Θέατρο Αργοστολίου, (Αθήνα) 2001· Β. Φιοραβάντες, *Στέρης*, Αθήνα 2001· Ν.Π. Παΐσιος, «Βιβλιογραφία Γεράσιμου Στέρη, 1926-1936», *Νέα Εστία*, τχ. 1812 (Ιούνιος 2008), 152-198· ο ίδιος, «Βιβλιογραφία Γεράσιμου Στέρη, 1926-1936. Β' μέρος», *Νέα Εστία*, τχ. 1813 (Ιούλιος-Αύγουστος 2008), 148-169· ο ίδιος, «Βιβλιογραφία Γεράσιμου Στέρη, 1926-1936. Γ' μέρος», *Νέα Εστία*, τχ. 1815 (Οκτώβριος 2008), 649-681· ο ίδιος, «Βιβλιογραφία Γεράσιμου Στέρη, 1926-1936. Δ' μέρος», *Νέα Εστία*, τχ. 1813 (Νοέμβριος 2008), 949-970.

στική ζωή της Αθήνας τον Απρίλιο του 1931, με την ατομική του έκθεση στο ξενοδοχείο "Palais de Versailles", προκαλώντας έντονες συζητήσεις αναφορικά με το ζήτημα του μοντερνισμού στην ελληνική τέχνη[3]. Το Φθινόπωρο του 1936 επέστρεψε στο Παρίσι, σχεδιάζοντας να παραμείνει και να οργανώσει έκθεση[4], μολονότι, περιέργως, ήδη από την Αθήνα προετοίμαζε το ταξίδι του στην Αμερική, συγκεντρώνοντας συστατικές επιστολές[5]. Έφτασε στη Νέα Υόρκη τον Δεκέμβριο, με απώτερο στόχο να εγκατασταθεί στις Ηνωμένες Πολιτείες, απόφαση που συγκάλυψε με τη δικαιολογία πως «ἦλθε τώρα εἰς Ἀμερικὴν διὰ τὴν συμπλήρωσιν μιᾶς αἰσθητικῆς μελέτης του, διότι ἐδῶ σήμερον ἔχουν συγκεντρωθῆ τὰ περισσότερα ἐξαιρετικὰ ἔργα νέας τέχνης»[6].

Ελάχιστα έχει απασχολήσει την έρευνα η αγιογραφική εργασία του Στέρη στην Αμερική, δεδομένου ότι αποτέλεσε μικρό τμήμα της συνολικής δημιουργίας του. Η Μάγδα Κουμπαρέλου αναφέρει ότι στη δεκαετία 1950-60, ο ζωγράφος εικονογράφησε την εκκλησία της Αγίας Τριάδος στο Μανχάταν και την ομώνυμη εκκλησία στο Lowell της Μασαχουσέτης, βασιζόμενη δε στο αρχείο του, σημειώνει ότι ο ζωγράφος διαπραγματευόταν τις συγκεκριμένες αναθέσεις μεταξύ 1945-50[7]. Ο Κώστας Μπαρούτας αναφέρει ότι το διάστημα 1960-65 ο Στέρης ζωγράφισε τμήμα της Αγίας Τριάδος στο Lowell και τοιχογραφίες για την Αγία Τριάδα στο Manhattan[8]. Μέσα από το αποσπασματικό αρχείο του καλλιτέχνη, που φυλάσσεται σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη[9], θα επιχειρηθεί

3. Με αφορμή την έκθεση του Στέρη, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου έγραψε ένα κριτικό σημείωμα («Έκθεσις Στέρη», *Ελεύθερον Βήμα*, 25 Απριλίου 1931), αναφερόμενος ευρύτερα στον μοντερνισμό. Στον Παπανωνίου απάντησαν αρκετοί διανοούμενοι. Βλ. *Στέρης. 18 κριτικά άρθρα γύρω από μια έκθεση*, Αθήνα 1931. Ειδικότερα βλ. Ε.Δ. Ματθιόπουλος, «Η διαμάχη για την "καθαρή τέχνη"», στο: Καραγγέλου, *Στέρης*, 65-108· Α. Κωτίδης, «Στέρης. Το έργο και η υποδοχή του στις αρχές του τριάντα», στο ίδιο, 54-63.

4. Όπως τεκμηριώνεται από την αλληλογραφία του και από την εγγραφή του στην Faculte des Lettres του Πανεπιστημίου I του Παρισιού, προκειμένου να παρακολουθήσει μαθήματα Φιλοσοφίας(;) και Ψυχολογίας.

5. Μεταξύ των επιστολών ξεχωρίζει εκείνη του Αλέξανδρου Παπαναστασίου προς τον Α. Φανό, διευθυντή της εφημερίδας *Ατλαντίς* (Ιούνιος 1936· αρχείο Στέρη).

6. Ανώνυμος, «Έλλην καλλιτέχνης αφίχθη εκ Παρισίων. Ο ομογενής ζωγράφος και λόγιος κ. Γ. Στέρης», *Atlantis*, 17 Δεκεμβρίου 1936.

7. Μ. Κουμπαρέλου, *Ο ζωγράφος Γεράσιμος Σταματελάτος Στέρης (1898-1987)*, (δκτλγφ. μτπχ. Εργασία), ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1998, 26, 105 (σημ. 103).

8. Κ. Μπαρούτας, *Οι ναοί των Ελλήνων μεταναστών*, Αθήνα 2006, 81, 119 (στο εξής: Μπαρούτας, *Οι ναοί…*).

9. Το αρχείο του ζωγράφου πέρασε μετά το θάνατό του, το 1987, στη σύζυγό του, Anne Savino d'Este, και εντέλει στην Εθνική Πινακοθήκη, το 2011. Αποτελείται από πλήθος ντοκουμέντων, μοιρασμένων σε τρεις ενότητες. Η πρώτη περιλαμβάνει επιστολές που χρονολογούνται από το 1928 έως και το 1987, πτυχία και διπλώματα που έλαβε ο Στέρης στην Αμερική, έντυπο υλι-

στο παρόν άρθρο, η σκιαγράφηση περισσότερο του θρησκευτικού έργου του και, κυρίως, θα αναδειχθεί η προσπάθεια του Στέρη να αναλάβει αγιογραφικές εργασίες στην Αμερική.

Ένας «βυζαντινός» ζωγράφος;

Αναμφίβολα, ο Στέρης είχε επιλέξει μια κακή περίοδο για να εγκατασταθεί στις ΗΠΑ που βίωναν τις επιπτώσεις του οικονομικού κραχ του 1929, και σε ολόκληρη τη δεκαετία του '30 πάσχιζαν να βγουν από την ύφεση. Με την άφιξή του, επιχείρησε να αναπτύξει δεσμούς με την ελληνική κοινότητα και να διασφαλίσει τη συνδρομή επιφανών προσώπων. Στο πλαίσιο αυτό αναπτύσσονται και οι στενές σχέσεις του με την ελληνορθόδοξη αρχιεπισκοπή, καθώς εξαρχής ο Στέρης προσπάθησε –και πέτυχε– να προωθήσει τον εαυτό του ως καταρτισμένο θρησκευτικό ζωγράφο, με γνώση της βυζαντινής τέχνης και της τοιχογραφίας[10]. Έτσι, λίγες, μόλις, μέρες μετά την άφιξή του στη Νέα Υόρκη, στις 22 Δεκεμβρίου του 1936, θα λάβει συστατική επιστολή από τον αρχιεπίσκοπο Βορείου και Νοτίου Αμερικής και μετέπειτα πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Αθηναγόρα (1886-1972), προοριζόμενη για τον επίσκοπο Κάλλιστο, που βρισκόταν στο Σικάγο. Ο Αθηναγόρας παρακαλούσε τον Κάλλιστο να συνδράμει τον ζωγράφο, «ὅστις ἐν Παρισίοις ἔσχε μεγάλους θριάμβους καὶ ἔρχεται αὐτόθι διὰ νὰ ἐκθέσῃ ἔργα του», ζητώντας να τον συστήσουν σε κύκλους του Πανεπιστημίου του Σικάγο, και μάλιστα σε εκείνους που «ἀσχολοῦνται μὲ τὴν τέχνην καὶ πρὸ παντὸς τὴν Βυζαντινήν»[11].

Καθίσταται σαφές πως ο Στέρης προέβαλε τους «θριάμβους» του στο Παρίσι παράλληλα με τη «βυζαντινή» του προϋπηρεσία ως εχέγγυο της καλλιτεχνικής του αξίας σε ένα νέο περιβάλλον που ελάχιστα γνώριζε τα τεκταινόμενα στο Παρίσι αλλά και στην Ελλάδα. Δεν είναι τυχαίο ότι τον Ιανουάριο του 1937, ο *Εθνικός Κήρυξ* αναδημοσίευσε άρθρο όπου σημειωνόταν: «Ὁ κ. Στέρης διαμένων εἰς τὸ Παρίσι καὶ σπουδάσας εἰδικῶς τὴν ἀναστήλωσιν, τὸν καθαρισμὸν

κό και προσωπικά ντοκουμέντα. Στη δεύτερη συγκεντρώνονται αποκόμματα τύπου με δημοσιεύματα αφιερωμένα στον Στέρη, δακτυλογραφημένα και χειρόγραφα κείμενα με σκέψεις, ποιήματα και θεωρητικές απόψεις του. Την τρίτη ενότητα αποτελεί το φωτογραφικό αρχείο.

10. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η περίπτωση του Στέρη είναι εξαιρετικά ιδιάζουσα. Ο ίδιος καλλιεργούσε και αναπαρήγε συστηματικά χαλκευμένες πληροφορίες γύρω από το άτομό του, σχετικά με τις σπουδές και την επαγγελματική του εμπειρία, προκειμένου να επιτύχει αποτελεσματικότερη διείσδυση στους κύκλους όπου εισερχόταν. Συνεπώς, η προσέγγιση του προσωπικού του αρχείου πρέπει να γίνει με την επιφύλαξη ότι όσα παρατίθενται σε έγγραφα –ιδίως εκείνα που έχει συντάξει ο Στέρης (π.χ. βιογραφικά σημειώματα)– παραμένουν υπό αίρεση.

11. Επιστολή του αρχιεπισκόπου Βορείου και Νοτίου Αμερικής Αθηναγόρα προς τον επίσκοπο Αγίου Φραγκίσκου Κάλλιστο, με ημερομηνία 22 Δεκεμβρίου 1936 (αρχείο Στέρη).

καὶ γενικῶς τὴν διατήρησιν τῶν τοιχογραφιῶν, συνεργασθεὶς δὲ μετὰ τοῦ καθηγητοῦ του P. Baudouin, ἦλθε καὶ παρέμεινεν εἰς τὴν Ἑλλάδα ἀποκλειστικῶς διὰ νὰ ἀναλάβῃ τὴν ἐργασίαν τῆς ἀναστηλώσεως τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Μυστρᾶ, τὴν ὁποίαν τὸ ὑπουργεῖον τῆς Παιδείας ἀνέθεσε κατόπιν δοκιμῆς, εἰς αὐτὸν καὶ τὸν καλλιτέχνην κ. Φ. Κόντογλου»[12]. Το κατά πόσον ο Στέρης επέστρεψε από το Παρίσι ειδικά για να αναλάβει τη συντήρηση των τοιχογραφιών του Μυστρά, αποκαλύπτεται λίγα χρόνια αργότερα μέσω μιας αντιπαράθεσης μεταξύ των Κόντογλου και Άγγελου Προκοπίου: «Είχα κάνει ένα συνεργείο, που το διηύθηνε η αδελφή Καλή Χρηστάκου» σημείωνε ο πρώτος[13] για να απαντήσει ο Προκοπίου: «Ενόμισε [ενν. ο Κόντογλου] ότι τον έθιξα όταν ανέφερα το παράδειγμα των αυθαιρέτων συμπληρώσεων, που έκαμε ένας ζωγράφος του συνεργείου του στις τοιχογραφίες του Μιστρά· ο Στέρης»[14]. Χωρίς να μειώνεται η εργασία του Στέρη στον Μυστρά, γίνεται αντιληπτό πως η πραγματικότητα απέχει πολύ από τα όσα διέδιδε, ενώ υπό αμφισβήτηση πρέπει να τεθεί η «συνεργασία» του με τον Paul-Albert Baudouin (1844-1931), καθηγητή τοιχογραφίας στην École des Beaux-Arts του Παρισιού.

Αγιογράφος της ελληνορθόδοξης κοινότητας

Σε επιστολή του, τον Ιανουάριο του 1938, ο Δημήτριος Σισιλιάνος, πρέσβης της Ελλάδας στις ΗΠΑ και προσωπικός φίλος του ζωγράφου, σημείωνε: «Ο κ. Στέρης ἐπιθυμῶν νὰ ἐγκατασταθῇ εἰς Ἀμερικὴν θὰ ἤθελε νὰ ἀναλάβῃ τὴν ἐκτέλεσιν διακοσμήσεως ἐκκλησιῶν καὶ τὴν ἐκτέλεσιν εἰκόνων. Εἶναι δὲ πρόθυμος νὰ ἐκτελέσῃ εἰς μικρὸν προσχέδιον τὴν γενικὴν ἐσωτερικὴν διακόσμησιν οἱασδήποτε ἐκκλησίας παρουσιάζετο διὰ νὰ τὸ ὑποβάλῃ εἰς τὴν ἔγκρισιν τοῦ Συμβουλίου»[15]. Φαίνεται πως ο Στέρης επεδίωξε να αναλάβει αγιογραφικές εργασίες από τα πρώτα χρόνια εγκατάστασής του εκεί. Όμως, θα αργήσει να

12. Χ. (Γ. Στέρης;), «Αἱ περιώνυμοι τοιχογραφίαι τοῦ Μυστρᾶ», *Μηνιαίος Εικονογραφημένος Εθνικός Κήρυξ*, Ιανουάριος 1937 (αναδημοσίευση από το *Ελεύθερον Βήμα*, στις 29 Οκτωβρίου 1936).

13. Φ. Κόντογλου, «Ἡ Ὑπηρεσία Ἀναστηλώσεως», *Ελευθερία*, 8 Αυγούστου 1950

14. Ά. Προκοπίου, «Ὁ ἀντίλογος», *Η Καθημερινή*, 18 Αυγούστου 1950. Για το ζήτημα της εργασίας του Στέρη στον Μυστρά βλ. ειδικότερα Κουμπαρέλου, Στέρης, 38.

15. Επιστολή του Σισιλιάνου προς το «Διοικητικόν Συμβούλιον της Κοινότητος», με ημερομηνία 14 Ιανουαρίου 1938 (αρχείο Στέρη). Η επιστολή δεν απευθυνόταν σε συγκεκριμένη κοινότητα, που σημαίνει ότι ο ζωγράφος πιθανότατα σκόπευε να αποστείλει αντίγραφά της σε διάφορες εκκλησίες. Πανομοιότυπη επιστολή θα απευθύνει ο Σισιλιάνος προς το Συμβούλιο της Αγίας Τριάδος Μανχάταν, με ημερομηνία 10 Ιανουαρίου 1940 (αρχείο Στέρη). Ο Στέρης γνώριζε τον Σισιλιάνο από την Αθήνα, καθώς είχε κοσμήσει το εξώφυλλου του βιβλίου του *Έλληνική Ἁγιογραφία μετὰ τὴν Ἅλωσιν (1450-1800)*, (εκδόσεις Πυρσός, Αθήνα 1935).

πείσει για την καλλιτεχνική του αξία και μόνο μετά την επιτυχημένη διακόσμηση του ελληνικού περιπτέρου στη Διεθνή Έκθεση Νέας Υόρκης, το 1939, θα αρχίσει να δέχεται παραγγελίες θρησκευτικών έργων. Τον Ιανουάριο του 1940 ο S. T. Georges, πρόεδρος της Κοινότητας της «Αγίας Τριάδος» Νέας Υόρκης, αρχιεπισκοπικής έδρας της Ορθόδοξης Εκκλησίας, επιβεβαιώνει με επιστολή του στο ζωγράφο την ανάθεση εικόνας του αρχαγγέλου Γαβριήλ, διαστάσεων 70×40 ιντσών (=178×100 εκ.) έναντι 300 δολαρίων και με προθεσμία παράδοσης τα τέλη Φεβρουαρίου[16]. Την 1η Ιουλίου 1940, το Συμβούλιο της Κοινότητας ενημερώνει τον Στέρη για την ανάθεση έξι εικόνων ίδιων διαστάσεων (συμπεριλαμβανομένης της πρότερης παραγγελίας του αρχαγγέλου Γαβριήλ) που θα παραδίδονταν τα τέλη Σεπτεμβρίου, έναντι αμοιβής 1.000 δολαρίων, καθώς και για την πρόθεσή τους να του αναθέσουν την τοιχογραφική διακόσμηση ολόκληρου του ναού[17]. Όπως τεκμηριώνεται από φωτογραφία στο αρχείο του ζωγράφου (Εικ. 1), πρόκειται για τις εικόνες του τέμπλου: τον αρχάγγελο Γαβριήλ, τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, τον Ιησού Χριστό, τη Βρεφοκρατούσα και την Αγία Τριάδα. Ίσως η έκτη εικόνα προοριζόταν για τον επισκοπικό θρόνο απεικονίζοντας τον Χριστό ως Μέγα Αρχιερέα.

Σήμερα, οι εικόνες έχουν αφαιρεθεί από το τέμπλο, καθώς η Αγία Τριάδα ανακαινίστηκε τη δεκαετία του '70[18], ωστόσο εξακολουθούν να φυλάσσονται στον ναό[19]. Με βάση φωτογραφίες του αρχείου[20], ορισμένες παρατηρήσεις αναφορικά με το ύφος του Στέρη μπορούν να γίνουν. Εκτός της γενικής λήψης του τέμπλου, στο αρχείο σώζεται σε λεπτομέρεια μόνο η εικόνα της *Αγίας Τριάδος* (Εικ. 2). Η επιλογή του εικονογραφικού τύπου δεν ξενίζει, δεδομένου ότι την περίοδο εκείνη ήταν συνήθης η απεικόνιση της Αγίας Τριάδος σύμφωνα με τη δυ-

---

16. Επιστολή του S. T. Georges προς το Steris Studio, με ημερομηνία 5 Ιανουαρίου 1940 (αρχείο Στέρη).

17. Αντίγραφο επιστολής του S. Gregory Taylor, προέδρου της Κοινότητας Αγίας Τριάδος, προς το Steris Studio, με ημερομηνία 1 Ιουλίου 1940 (αρχείο Στέρη). Πιθανότατα το όνομα στη δεύτερη επιστολή αναπαράγεται λανθασμένα, δεδομένου ότι τα αρχικά των δύο(;) προέδρων είναι ίδια (S.T.G.), ενώ δεν αποκλείεται το συντετμημένο S. να παραπέμπει σε κάποιον τίτλο. Πάντως, σε επιστολή του προς την Κοινότητα Αγίας Τριάδος του Lowell, με ημερομηνία 24 Απριλίου 1941, ο αρχιμανδρίτης Γερμανός επιβεβαιώνει ότι «ὁ Καθεδρικὸς Ναὸς Νέας Ὑόρκης ἀνέθηκεν εἰς τὸν κ. Γ. Στέρην κατόπιν διαγωνισμοῦ τὴν διακόσμησιν τοῦ Τέμπλου καὶ τῆς Πλατυτέρας» (αρχείο Στέρη). Δεν είναι γνωστό εάν, τελικά, ο Στέρης εκτέλεσε την παράσταση της Πλατυτέρας. Πάντως, το 1952 ο Γιώργος Γλιάτας φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες του ναού. Μπαρούτας, *Οι ναοί…*, 119.

18. Μπαρούτας, *Οι ναοί…*, 119.

19. Η πληροφορία οφείλεται στον κ. Steve Hantzarides, Administrator του καθεδρικού ναού Αγίας Τριάδος, σε ηλεκτρονική επιστολή του προς τον γράφοντα (6 Νοεμβρίου 2013).

20. Το φωτογραφικό αρχείο του Στέρη βρίσκεται σε στάδιο συντήρησης· ίσως στο μέλλον εντοπιστούν και άλλες λήψεις, που θα εμπλουτίσουν την έρευνα για την αγιογραφική εργασία του.

τική εικονογραφία, πιθανότατα δε αυτή η επιλογή είχε επιβληθεί στον ζωγράφο από την Κοινότητα[21]. Ωστόσο, η φωτογραφία επιτρέπει να αμφισβητηθεί το «βυζαντινό» ύφος του Στέρη. Τόσο ο τρόπος απόδοσης των μορφών, όσο και εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως τα εξαπτέρυγα στην κάτω ζώνη, φανερώνουν ότι οι αισθητικές επιλογές του κινούνταν μακριά από το Βυζάντιο. Γενικότερα, παρότι διατηρεί ορισμένα στοιχεία από την παράδοση –στη γενική διαμόρφωση του τέμπλου και στις επιμέρους εικόνες– ο Στέρης βρίσκεται κοντύτερα στην ακαδημαϊκή θρησκευτική τέχνη που είχε κυριαρχήσει στο ελληνικό κράτος από τον 19ο αιώνα, παρά στους καλλιτέχνες εκείνους που επεδίωκαν την αναβίωση της βυζαντινής ζωγραφικής, όπως ο Κόντογλου[22]. Φυσικά, γνώριζε τον Κόντογλου και τη ζωγραφική του, όμως, πόσο καλά γνώριζε το Βυζάντιο;

Παρά τα όσα διατεινόταν στους εκκλησιαστικούς κύκλους, φαίνεται πως ο Στέρης ελάχιστα εκτιμούσε την, ούτως ή άλλως υποτιμημένη μέχρι και τη δεκαετία του '30, βυζαντινή τέχνη[23], όπως επιβεβαιώνεται από θεωρητικά γραπτά του[24] και από το ευρύτερο έργο του. Η άγνοια και η σύγχυσή του σχετικά με το Βυζάντιο αποκαλύπτεται και στη διακόσμηση του ελληνικού περιπτέρου. Σύμφωνα με περιγραφή του Μιχαήλ Πολίτη, την οποία πιθανότατα έδωσε ο ζωγράφος, στη δεύτερη μνημειακή σύνθεση, με θέμα τον μεσαιωνικό ελληνισμό «στο κέντρο, το αθάνατο Ελληνικό πνεύμα φωτίζει έναν μισογονατισμένο γυμνόν άνθρωπο που συμβολίζει τον λαό του Βυζαντίου. Δεξιά, ο τελευταίος αυτοκράτωρ, ο Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος, προσπαθεί με όλη του την δύναμι να αντισταθή στη μοίρα που τον περιμένει. Στ' αριστερά, η γυμνή φιγούρα της Αφροδίτης που υπό το όστρακό της βγαίνει μέσα από την θάλασσα, στέκεται σαν σύμβολο της αιώνιας Ελληνικής ωμορφιάς και της Τέχνης που ενέπνευσε. Στο βάθος ένας Απόλλωνας που παίζει την λύρα του είναι το πνεύμα της μουσικής και της αρμονίας. Μια φιγούρα συμβολική του Ερμή πετά πάνω από τα

21. Πρβλ. το σχόλιο του Taylor προς τον Στέρη: "The sketches for the balance of the work will be considered by the Committee at the next meeting. I will advise you properly". Επιστολή Taylor, ό.π.

22. Βλ. Ιω. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φώτη Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007· Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. πολιτιστικά και εικονογραφικά ζητήματα* (διδακτορική διατριβή), ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2011.

23. Βλ. Σπ. Μοσχονάς, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα: μια επισκόπηση», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση: από την παράδοση του Βυζαντίου στη σύγχρονη Τέχνη* (επιμ. Χρ. Μαργαρίτης), Αθήνα 2013, 56-57. Επίσης, Ε. Δ. Ματθιόπουλος, «Ερμηνεία της συλλογής αντιγράφων βυζαντινής τέχνης», στο: *Από τη βυζαντινή συλλογή στο Χριστιανικό Μουσείο (1884-1930)* (επιμ. Ό. Γκράτζιου-Α. Λαζαρίδου), Αθήνα 2006, 103-106.

24. Γ. Στέρης, «Ἡ Αἰσθητική εἰς τὴν Τέχνην. Ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα ἕως τὴν Ἀναγέννησιν», *Εθνικός Κήρυξ*, 19 Ιουνίου 1938 (αρχείο Στέρη).

Βυζαντινά κάστρα και στο άκρο δεξιά, μια άλλη που εκπροσωπεί τον λαό του Βυζαντίου οραματίζεται το μέλλον που έρχεται»[25] (Εικ. 3).

Το πανθεϊστικό, αρχαιοελληνικό όραμα του Στέρη, μπολιασμένο με την εμπειρία της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης των αρχών του 20^{ού} αιώνα[26], δεν του επέτρεψε να συλλάβει τον παλμό της βυζαντινής ζωγραφικής, παρά την επαφή του με τα παλαιολόγεια έργα του Μυστρά. Ο Στέρης παρέμενε πάντοτε στραμμένος προς τη Δύση, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για την τέχνη του γενικά και τη θρησκευτική του ζωγραφική ειδικότερα. Βέβαια, συνέχισε να αναζητεί παραγγελίες στις ελληνορθόδοξες εκκλησίες. Τον Ιανουάριο του 1941, με επιστολή του προς την Κοινότητα Αγίας Τριάδος στο Lowell της Μασαχουσέτης, ο αρχιμανδρίτης Γερμανός ενημερώνει ότι η αρχιεπισκοπή τούς στέλνει τον Στέρη, προκειμένου να αναλάβει την εσωτερική διακόσμηση της «νέας» εκκλησίας της κοινότητας[27]. Παρότι στη βιβλιογραφία αναφέρεται ότι ο Στέρης διακόσμησε τμήμα της Αγίας Τριάδος του Lowell, αυτό δεν επιβεβαιώνεται από το υλικό που σώζεται στο αρχείο. Μόνη η ύπαρξη της επιστολής δεν αποτελεί τεκμήριο ότι πράγματι ανέλαβε κάποια παραγγελία. Ενδεχομένως το σχόλιο του Γερμανού για «νέα» εκκλησία, φανερώνει ότι πρόκειται για κάποιο άλλο κτίσμα (ένα παρεκκλήσιο;), το οποίο υπαγόταν στην Αγία Τριάδα. Στο φωτογραφικό αρχείο του Στέρη σώζονται τρεις λήψεις με βιτρό, εκ των οποίων η μία (Εικ. 4) μοιάζει με τα παράθυρα της κόγχης της Αγίας Τριάδας, ενώ οι άλλες προέρχονται από άλλα κτήρια. Είναι τα σχέδια των βιτρό έργα του Στέρη; Κάτι τέτοιο από υφολογική άποψη δεν αποκλείεται, μολονότι περαιτέρω παρατηρήσεις δεν μπορούν να γίνουν, αφού τα βιτρό στην κόγχη της Αγίας Τριάδας στο Lowell έχουν σήμερα αντικατασταθεί. Στο αρχείο σώζεται επίσης, φωτογραφία από την εκκλησία του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, μητροπολιτικού ναού της Βοστώνης (Εικ. 5). Ίσως ο Στέρης είχε φιλοτεχνήσει τα εξαπτέρυγα που κοσμούν τα σφαιρικά τρίγωνα, καθώς και τους Προφήτες (;) του τρούλου, που έχουν επιζωγραφιστεί. Εάν η υπόθεση αυτή αληθεύει, και εδώ βεβαιώνεται η ακαδημαϊκή έκφραση του αγιογράφου Στέρη.

---

25. Μ. Πολίτης, «Ἐκεῖ ὅπου ἁμιλλῶνται τὰ ἔθνη. Ἡ Νεοελληνικὴ Τέχνη στὴν Ἔκθεσιν τῆς Νέας Ὑόρκης. Τὰ παννὼ τοῦ κ. Γεωργίου Στέρη στὸ Ἑλληνικὸ περίπτερο», *Εθνικός Κήρυξ*, 16 Ιουλίου 1939 (αναδημοσίευση από *Το Ελεύθερον Βήμα*, 16 Ιουνίου 1939).

26. Βλ. Αι. Μαρτίνη, «Η μεσογειακή ύπαιθρος και η διττή προσέγγιση του μοντερνισμού: τα "ομηρικά ακρογιάλια" του Στέρη και η σχέση τους με τη γαλλική και ιταλική τέχνη του μεσοπολέμου», περ. *Διαχρονία*, παράρτημα Β΄, «Πόλη και Ύπαιθρος στη Μεσόγειο», Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα 2012, 273-296.

27. Στην επιστολή του, ο αρχιμανδρίτης σημειώνει: «Θὰ χαρῶμεν πολὺ ἂν ἔλθητε εἰς συμφωνίαν μετ' αὐτοῦ. Συνιστοῦμεν τοῦτον ὑμῖν θερμῶς, διότι εἴμεθα βέβαιοι, ὅτι θὰ κάμῃ καλὴν ἐργασίαν καὶ θὰ μείνητε πολύ εὐχαριστημένοι». Επιστολή Γερμανού, ό.π.

Από Γεράσιμος Στέρης σε Guelfo Amon d'Este

Ο Στέρης επιχείρησε να αναλάβει και άλλες τοιχογραφικές εργασίες κατά την περίοδο 1936-1945. Στην προσπάθειά του αυτή είχε τη στήριξη της Ορθόδοξης Εκκλησίας, όπως φανερώνει επιστολή του αρχιεπισκόπου Αθηναγόρα προς τον δήμαρχο Νέας Υόρκης, με την οποία ζητεί την ένταξη του Στέρη σε κάποιο από τα τρέχοντα δημοτικά καλλιτεχνικά προγράμματα[28]. Βέβαια, δεν πρέπει να παραβλεφθεί ότι στον αγώνα του καλλιτέχνη να λάβει την αμερικανική υπηκοότητα[29], η επίδειξη επαγγελματικής απασχόλησης ήταν πρωταρχικής σημασίας. Είναι χαρακτηριστικό πως ο Αθηναγόρας, με επιστολή του προς τον αμερικανό πρόξενο του Μόντρεαλ, πιστοποιεί ότι ο Στέρης ήταν καταξιωμένος ζωγράφος εικόνων και θα εργαζόταν στις περισσότερες από διακόσιες ελληνορθόδοξες κοινότητες των ΗΠΑ[30]. Όμως, από το 1942 ο Στέρης είχε ξεκινήσει να χρησιμοποιεί το όνομα Sters[31]. Με αυτό το όνομα αναφέρει τον ζωγράφο τον Ιανουάριο του 1949, ο επίσκοπος, πλέον, Γερμανός, σε επιστολή προς τον Charles Skouras, συστήνοντάς τον ως κατάλληλο για να διακοσμήσει τη «νέα» ελληνική εκκλησία στο Λος Άντζελες[32]. Τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς, με αίτησή του στο Ανώτατο Δικαστήριο, ο ζωγράφος άλλαξε το όνομά του από George Steris σε Guelfo Ammon d'Este και εξαφανίστηκε, διακόπτοντας κάθε

28. Επιστολή του Αθηναγόρα προς τον πρόεδρο του Δημοτικού Συμβουλίου Νέας Υόρκης, Newbold Morris, με ημερομηνία 10 Δεκεμβρίου 1941 (αρχείο Στέρη). Το ενδιαφέρον του Στέρη για την τοιχογραφία ήταν σύμφωνο με τις εξελίξεις στην αμερικανική τέχνη της περιόδου, που έδινε έμφαση στη μνημειακή κλίμακα και ειδικά την τοιχογραφία. Για την αμερικανική τέχνη κατά τον Μεσοπόλεμο βλ. ενδεικτικά E. P. Richardson, *Painting in America. The story of 450 years*, Νέα Υόρκη, 1956, 382-407· E. Lucie-Smith, *Art of the 1930s; the Age of Anxiety*, Νέα Υόρκη 1987, 236-254.

29. Η προσπάθεια του Στέρη να λάβει την αμερικανική υπηκοότητα υπήρξε μακρόχρονη και δύσκολη. Ξεκίνησε το 1938 και ολοκληρώθηκε το 1944. Στο αρχείο σώζεται πλούσιο σχετικό υλικό.

30. "He is an accomplished Artist and a noted painter of Icons, and as such, I assure Your Excellency, he will be of great service to the Greek Orthodox Church in the United States and will be regularly occupied in his work of art among the more than two hundred Greek Orthodox Communities under my spiritual jurisdiction". Επιστολή του αρχιεπισκόπου Αθηναγόρα προς τον πρέσβη των ΗΠΑ στο Μόντρεαλ, Homer M. Byington, με ημερομηνία 22 Νοεμβρίου 1940 (αρχείο Στέρη).

31. Πρβλ. την επιστολή του χορογράφου George de Cuevas (1885-1961) προς τον Στέρη με ημερομηνία 5 Ιουνίου 1942 (αρχείο Στέρη), όπου ο αποστολέας απευθύνεται στον ζωγράφο ως Sterss.

32. Επιστολή του επισκόπου Γερμανού προς τον Charles Skouras με ημερομηνία 21 Ιανουαρίου 1949 (αρχείο Στέρη). Ο Στέρης φέρεται να είχε εργαστεί στα στούντιο της Paramount για μικρό διάστημα το 1937, και κατά τα έτη 1942-45 είχε επιχειρήσει επανειλημμένως να εργαστεί στην κινηματογραφική βιομηχανία του Hollywood προσεγγίζοντας τον Σπύρο Σκούρα, πρόεδρο της 20th Century Fox. Βλ. σχετικά έγγραφα του αρχείου.

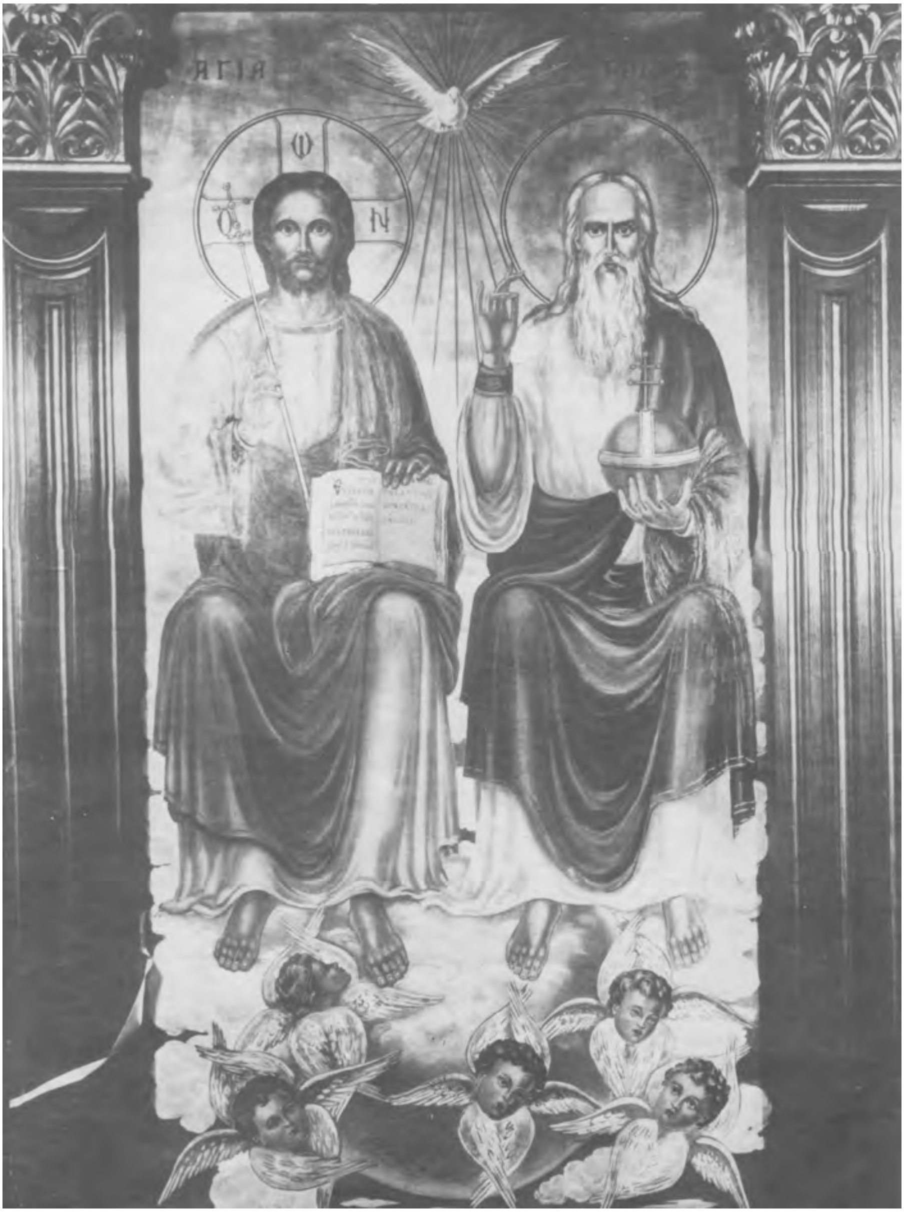
δεσμό με την ελληνική κοινότητα, ενδεχομένως εγκαταλείποντας τις παραγγελίες που είχε αναλάβει.

Ο Γεράσιμος Στέρης προκαλεί ακόμη και σήμερα πλήθος υποθέσεων όσον αφορά τις λεπτομέρειες του τυχοδιωκτικού βίου του και της μυθιστορηματικής «εξαφάνισής» του στην Αμερική. Τελικά, όσο η ιστορική έρευνα ασχολείται με την περίπτωσή του, φαίνεται ότι περισσότερα αγνοεί παρά γνωρίζει γι' αυτόν τον ιδιάζοντα άνθρωπο και καλλιτέχνη. Η αγιογραφική δημιουργία του Στέρη στις ΗΠΑ δεν αποτελεί εξαίρεση. Σε πόσους ναούς εργάστηκε και τι ακριβώς φιλοτέχνησε στο εσωτερικό τους; Πού βρίσκονται σήμερα τα θρησκευτικά του έργα; Αυτά είναι ερωτήματα που παραμένουν αναπάντητα, ιδίως χωρίς τη δυνατότητα επιτόπιας έρευνας. Σε κάθε περίπτωση, από το αρχείο του τεκμηριώνεται ότι ο Στέρης προσέγγισε την Εκκλησία και εκείνη –μέσω εξεχόντων εκπροσώπων του κλήρου– τον αγκάλιασε, στη νέα του πατρίδα*.

* Για την ολοκλήρωση του παρόντος άρθρου ευχαριστίες οφείλονται πρωτίστως στη διεύθυνση της Εθνικής Πινακοθήκης για την άδεια δημοσίευσης εικόνων από το αρχείο του Στέρη, καθώς και στο προσωπικό της Βιβλιοθήκης της ΕΠΜΑΣ. Επίσης, στον κ. Ν. Π. Παΐσιο για τη βοήθειά του στην προσέγγιση της προσωπικότητας του Στέρη και την επισήμανση βιβλιογραφικών πηγών. Τέλος, στον σεβαστό πατέρα Κλεόπα Στρογγύλη, πρεσβύτερο της εκκλησίας του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Βοστώνης, και τον κ. Steve Hantzarides, Επίτροπο του καθεδρικού ναού Αγίας Τριάδος του Μανχάταν, που συνέδραμαν καίρια στην έρευνα έργων του Στέρη σε εκκλησίες της ελληνορθόδοξης αμερικανικής κοινότητας.



Εικ. 1: *Γενική άποψη του εσωτερικού της Ορθόδοξης εκκλησίας της Αγίας Τριάδος Νέας Υόρκης* (έδρα της Αρχιεπισκοπής), δεκαετία του 1940 (αρχείο Γ. Στέρη, ΕΠΜΑΣ)



Εικ. 2: Γεράσιμος Στέρης, *Η Αγία Τριάς*, περ. 1940-1949, ελαιογραφία σε ξύλο(;), 178×100 εκ. (αρχείο Γ. Στέρη, ΕΠΜΑΣ)



Εικ. 3: Γεράσιμος Στέρης, *Ελληνική Ιστορία: το Βυζάντιο*,
από τη διακόσμηση του ελληνικού περιπτέρου στη Διεθνή Έκθεση Νέας Υόρκης, 1939,
κατεστραμμένο (αρχείο Γ. Στέρη, ΕΠΜΑΣ)



Εικ. 4: Γεράσιμος Στέρης(;), *Υαλογραφήματα (βιτρώ)*, περ. 1940-1949,
(αρχείο Γ. Στέρη, ΕΠΜΑΣ)



Εικ. 5: *Γενική άποψη του εσωτερικού της Ορθόδοξης Εκκλησίας του Ευαγγελισμού Βοστώνης* (έδρα της Επισκοπής), δεκαετία του 1940 (αρχείο Γ. Στέρη, ΕΠΜΑΣ)

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά - Γεώργιος Καραδέδος

ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΚΑΙ ΟΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ

Κατά τη μακροχρόνια έρευνά μας στα νησιά του Αιγαίου (Εικ. 1) εξετάσαμε την εκκλησιαστική γλυπτική από μορφολογική, κατασκευαστική και τυπολογική σκοπιά[1]. Η εμπειρία έδειξε ότι, καθώς το υλικό είναι φορέας της μορφής, χωρίς τη παράλληλη μελέτη της κατασκευής δεν είναι δυνατό να υπάρξουν ουσιαστικά συμπεράσματα για τη μορφή και την τυπολογία. Η ενασχόλησή μας με την εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική του Αιγαίου για περίπου μια εικοσαετία έφερε στον δρόμο μας πολύ νωρίς απομιμήσεις μαρμάρινων έργων (Εικ. 9, 11, 13). Τέμπλα, άμβωνες, προσκυνητάρια και θρόνοι σε γύψο, ξύλο, μπαγδατί ή άλλο υλικό, είναι δουλεμένα με τρόπο που να φαίνονται μαρμάρινα. Γρήγορα έγινε αντιληπτό ότι τα έργα αυτά δεν παραμένουν μόνον στο επίπεδο της μίμησης, αλλά αποκαλύπτουν ιδιαιτερότητες και συμπεριφορές που σχετίζονται με την κατασκευαστική και μορφολογική εξέλιξη της θρησκευτικής τέχνης στον χρόνο[2].

Από τα πολυάριθμα παραδείγματα που εξετάστηκαν διαπιστώθηκαν

---

1. Το θέμα της εκκλησιαστικής γλυπτικής και ιδιαίτερα της μαρμαρογλυπτικής μάς απασχολεί ερευνητικά περισσότερο από δύο δεκαετίες. Τα αποτελέσματα της έρευνάς μας παρουσιάζονται σε άρθρα και ανακοινώσεις σε συνέδρια, κυρίως όμως σε τρεις τόμους με συνολικές θεωρήσεις: Α. Γουλάκη-Βουτυρά/Γ. Καραδέδος/Γ. Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16ο ώς τον 20ό αιώνα*, Αθήνα 1996 (στο εξής: Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος/Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες*). Α. Γουλάκη-Βουτυρά/Γ. Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου*, Άνδρος Καΐρειος Βιβλιοθήκη 2001 (στο εξής: Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου*). Α. Γουλάκη-Βουτυρά/Γ. Καραδέδος, *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο, 16ος-20ός αι.*, Θεσσαλονίκη 2011 (στο εξής: Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο*).

2. Μια πρώτη παρουσίαση αυτού του θέματος γίνεται στη μελέτη: Α. Γουλάκη-Βουτυρά/Γ. Καραδέδος, «Απομιμήσεις μαρμάρου στην εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική. Η σημασία του υλικού στην εξέλιξή της», στο *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη 2006, 279-288. Αναφορές στο θέμα γίνονται επίσης στους τρεις τόμους των συγγραφέων, Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος/Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτι-*

τρεις κατηγορίες μιμήσεων[3]. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν μιμήσεις κατασκευαστικών τρόπων, οι οποίες οφείλονται στην ελλιπή γνώση των δυνατοτήτων τυχόν νέου υλικού που χρησιμοποιείται για την κατασκευή έργων, οπότε οι τεχνίτες δανείζονται εμπειρίες και τεχνικές γνωστές από το υλικό με το οποίο είναι εξοικειωμένοι (Εικ. 1α). Σταδιακά αυτές οι δυσκολίες ξεπερνιούνται με την κατάκτηση της τεχνικής του νέου υλικού. Η δεύτερη κατηγορία σχετίζεται με τους περιορισμούς που θέτει το νέο υλικό. Θέλοντας να επιτύχουν μορφές ή τύπους που δεν είναι εύκολο να πραγματοποιηθούν, π.χ. στο μάρμαρο, χρησιμοποιούν άλλο υλικό που το μιμείται, για να ξεπεράσουν τις τεχνικές δυσκολίες που τους δημιουργεί (Εικ. 1γ). Για παράδειγμα, στα παλιότερα υψηλά τέμπλα χρησιμοποιείται για το επάνω τους τμήμα ξύλο ή μπαγδατί, το οποίο μιμείται μαρμάρινες κατασκευές, καθώς οι τεχνίτες δεν είναι ακόμη σε θέση να στηρίζουν υψηλά τέμπλα εξολοκλήρου μαρμάρινα. Οι λύσεις αυτές κατά κανόνα έχουν έντονα δημιουργικό χαρακτήρα και αποτελούν συχνά αφετηρία νέων προτύπων και εξέλιξης της τεχνικής του μαρμάρου. Η τρίτη κατηγορία αφορά στις πιστές απομιμήσεις υλικού, μορφής και τυπολογίας, οι οποίες υπαγορεύονται από λόγους οικονομίας ή μόδας ή διατήρησης της παράδοσης, καθώς στοχεύουν στη δημιουργία μιας ψευδαίσθησης πολυτέλειας με ευτελέστερα υλικά, επιτυγχάνοντας ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά αποτελέσματα, που εύκολα μπορούν να ξεγελάσουν ακόμη και τους ειδικούς (Εικ. 1γ, 7, 8). Αυτή η πρακτική δεν είναι άγνωστη ως καλλιτεχνικό φαινόμενο. Εφαρμόστηκε ήδη από νωρίς στην αρχαιότητα και ενδεικτικό παράδειγμα από την αρχαϊκή εποχή αποτελεί η μίμηση και μεταφορά στοιχείων των ξύλινων κατασκευών των ναών (τρίγλυφα, μετόπες, προμόχθοι, σταγόνες κ.ά.) στον πωρόλιθο και αργότερα στο μάρμαρο, οπότε χάνουν τον αρχικό κατασκευαστικό χαρακτήρα τους και μετατρέπονται σε στοιχεία μορφολογικά. Εξαιρετικές είναι οι μιμήσεις λίθινων πολυτελών κατασκευών με τραβηχτά επιχρίσματα και χρώμα στην ελληνιστική κυρίως εποχή (π.χ. Πέλλα, Μαρώνεια κ.ά.), καθώς και στη ρωμαϊκή (οικοδομικό στιλ διακόσμησης).

Οι αμφίδρομες σχέσεις υλικού, τυπολογίας, μορφολογίας γίνονται ιδιαίτερα σαφείς στο τέμπλο, το οποίο εξελίσσεται από το διάφραγμα πρεσβυτερίου της

κή στις Κυκλάδες, ιδίως 179-181. Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου*, ιδίως 68-69. Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο*, ιδίως 61-64.

3. Για τα μνημεία που αναφέρονται στην παρούσα μελέτη, το θέμα και εκτενέστερη βιβλιογραφία βλ. στους τρεις τόμους των συγγραφέων, Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος/Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες*. Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου*. Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο*.

παλαιοχριστιανικής περιόδου στα υψηλά εικονοστάσια που φθάνουν έως τις μέρες μας[4]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο τρόπος στήριξης του τέμπλου, καθώς παρουσιάζει μια σαφή εξέλιξη, η οποία είναι συνάρτηση του τρόπου κατασκευής, της τυπολογίας και της μορφολογίας του (Εικ. 2).

Στην πρώιμη Τουρκοκρατία η απαγόρευση χρήσης μαρμάρου στην εκκλησιαστική τέχνη οδήγησε στην αποκλειστική σχεδόν χρήση του ξύλου για την κατασκευή του τέμπλου. Τα πρώτα μαρμάρινα τέμπλα προέρχονται από μικρούς ναούς στην Πάρο στα τέλη του 16ου και στον 17ο αι. και σχετίζονται με τις ελευθερίες και τα προνόμια που εξασφάλιζε στους ορθοδόξους κυρίως ο ακτιναμές του 1580[5]. Οι τεχνίτες τους μεταφέρουν στο μάρμαρο χαρακτηριστικά δεσίματα ξύλου, καθώς επίσης διατομές και μορφολογικά στοιχεία που θυμίζουν δουλειά με σκαρπέλο, αποδίδοντας ένα χαρακτηριστικό για ξυλόγλυπτα ανάγλυφο, χωρίς πλαστικές μεταβάσεις σε διάφορα επίπεδα (Εικ. 1α, 2β). Η στήριξή τους επιτυγχάνεται σχεδόν αποκλειστικά με τα κατακόρυφα μονολιθικά στηρίγματα, μορφής πεσσού στο κάτω τμήμα τους και κιονίσκου στο επάνω, με επιμηκυμένη τη διατομή τους κατά την έννοια του βάθους. Τα τέμπλα αυτά, παρόλο που μορφολογικά θυμίζουν μαρμάρινες κατασκευές, κατασκευαστικά υιοθετούν συνδέσεις των μαρμάρινων μελών οι οποίες παραπέμπουν σε ξύλινες κατασκευές.

Στον 17ο-18ο αιώνα με την επικράτηση του μπαρόκ, παράλληλα με το ξύλο καθιερώνεται όλο και περισσότερο το μάρμαρο. Στα μαρμάρινα τέμπλα που αποκτούν ύψος με την προσθήκη οριζόντιων ζωνών παρατηρούμε την επίδραση των ξυλοκατασκευών σε δύο επίπεδα: α) στην κατασκευή και στον τρόπο που δομείται το τέμπλο και β) στη μορφολογία του, όπου η αύξηση του ύψους αποτελεί επίδραση από τα ξύλινα τέμπλα της Ρωσίας (Εικ. 3)[6].

Στα υψηλά μαρμάρινα τέμπλα ο τρόπος στήριξης δανείζεται ή μιμείται αυτόν των ξύλινων τέμπλων. Τα κατακόρυφα στηρίγματα εξακολουθούν να είναι μονολιθικά με επιμηκυσμένη τη διατομή τους κατά την έννοια του βάθους. Ωστόσο και οι επάνω ζώνες διαμορφώνονται με ανάλαφρα κατακόρυφα και οριζόντια λίθινα στοιχεία παρόμοια με αυτά των ξύλινων. Η εξασφάλιση των υψηλών τέμπλων από τον κίνδυνο ανατροπής επιτυγχάνεται με την

4. Για την εξέλιξη του τέμπλου βλ. το σχετικό λήμμα M. Chatzidakis, "Ikonostas", *RbK*3 (1973) 326-353. Βλ. επίσης Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος/Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες*, 66-67 όπου και σχετική βιβλιογραφία.

5. Βλ. επίσης και Α. Γουλάκη-Βουτυρά/Γ. Καραδέδος/Γ. Λάββας, «Μαρμάρινα τέμπλα της Πάρου: Τα πρωιμότερα μεταβυζαντινά στις Κυκλάδες», στο: *Κυκλάδες. Σύγχρονο εικαστικό οδοιπορικό. 17 αιώνες Εκατονταπυλιανής Πάρου*. Αθήνα, Αέναον 1996, 21-35.

6. Βλ. επίσης Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος/Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες*, 92-98. Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου*, 59-60. Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο*, 40-43.

ανάρτηση των επάνω ζωνών μέσω μεταλλικών ράβδων ή λαμών, οι οποίες αγκυρώνονται στις οριζόντιες πλάκες (γείσα) του τέμπλου και στους τοίχους του ιερού.

Παρόλο που οι καλλιτέχνες, ιδιαίτερα στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, δουλεύουν δεξιοτεχνικά το μάρμαρο, οδηγούνται στα μεικτά τέμπλα, όχι μόνον για λόγους στήριξης του ανώτερου τμήματος, αλλά και αισθητικής επιλογής. Στο επάνω ξυλόγλυπτο τμήμα επικρατεί ο πλούσιος ανάγλυφος διάκοσμος, το κάτω τμήμα σε μάρμαρο έχει απλούστερη, στιβαρή μορφή.

Στα μεικτά τέμπλα η στήριξη γίνεται με ξύλινα ικριώματα (Αγίας κ.ά.) που και πάλι παραπέμπει στην τεχνική των ξύλινων. Ουσιαστική τεχνική στήριξης μαρμάρου θα συναντήσουμε πλέον στα νεοκλασικά τέμπλα του 19^{ου} αι., η οποία γίνεται με χτίσιμο στο πίσω μέρος χωρίς ικριώματα.

Στα μεικτά τέμπλα διακρίνουμε δύο κατηγορίες: αυτά που το επάνω τμήμα τους είναι ξυλόγλυπτο, ακολουθώντας μορφολογικά και κατασκευαστικά την τεχνική του ξύλου (Εικ. 4) και αυτά που το επάνω τμήμα τους, συνήθως σε μπαγδατί, συνεχίζει μορφολογικά τη μαρμάρινη κατασκευή του κατώτερου τμήματος (Εικ. 5). Στην πρώτη κατηγορία έχουμε δύο διαφορετικά υλικά και τεχνικές συνδυασμένες στο ίδιο έργο, χωρίς να επιτυγχάνεται μορφολογικά η συγχώνευσή τους. Στη δεύτερη κατηγορία οι κατασκευές σε μπαγδατί αποτελούν τις πρώτες απομιμήσεις μαρμάρου στη μεταβυζαντινή περίοδο. Το μπαγδατί είναι μια ελαφριά κατασκευή με ξύλινο σκελετό, πάνω στον οποίο καρφώνονται πηχάκια με κενά μεταξύ τους, όπου προσαρμόζεται επίχρισμα ενισχυμένο με κατσικότριχα (γιαγλί). Αυτή η κατασκευή μπορεί να δημιουργεί και να αποδίδει επιφάνειες με σύνθετες καμπυλότητες, οι οποίες ανταποκρίνονται στον χαρακτήρα και στις απαιτήσεις του μπαρόκ. Αυτές οι πραγματικά πολύ εντυπωσιακές κατασκευές σε μπαγδατί, πιο εντυπωσιακές από αυτές σε ξύλο, προσαρμόζονται και συνεχίζουν το μαρμάρινο τμήμα καθ' ύψος. Με την τεχνική των τραβηχτών επιχρισμάτων δημιουργούνται γείσα και άλλα διακοσμητικά μοτίβα, τα οποία δίνουν εντυπωσιακές λύσεις, που επιτείνονται με το χρώμα και τη χρύσωση. Ένα στοιχείο το οποίο προέρχεται πιθανότατα από τα ξύλινα τέμπλα και έχει τις τολμηρότερες εφαρμογές του στο μπαγδατί είναι ο γολγοθάς (Εικ. 5), ο οποίος στην εποχή του κλασικισμού θα μεταφερθεί δειλά και θα επιβιώσει στο μάρμαρο (Εικ. 6α).

Τον 19^{ο} αι. με την ίδρυση του Ελληνικού κράτους επικρατεί ο νεοκλασικισμός και το μάρμαρο είναι το κατεξοχήν κατάλληλο υλικό που αποδίδει το πνεύμα και τη μορφή της νέας μόδας (Εικ. 6). Η ταύτιση του μαρμάρου με την κλασικιστική μορφολογία είναι πλέον τέτοιου βαθμού, που και όταν δεν το διαθέτουν, μιμούνται την υφή του και τις ποιότητές του σε άλλα υλικά. Τα δομικά στοιχεία των τέμπλων αποκτούν καθαρά «αρχιτεκτονική»

μορφή[7]. Τα κατακόρυφα στοιχεία παύουν να είναι μονολιθικά (Εικ. 2α) (Εικ. 6β) και το τέμπλο δομείται καθ' ύψος από ανεξάρτητα μέλη (πεσσούς, κίονες, κιονόκρανα, γείσα, επιστέψεις κτλ.), όπως αρμόζει στο μάρμαρο, για τη στήριξη των οποίων πλέον είναι απαραίτητο το κτίσιμο του τέμπλου στο πίσω του μέρος. Το επόμενο βήμα στις απομιμήσεις μαρμάρινων τέμπλων είναι να καλύψουν ή να επενδύσουν έναν χτισμένο τοίχο στήριξης με γύψινο διάκοσμο ή τραβηχτά επιχρίσματα, τεχνικές οι οποίες βρίσκονται σε πλήρη άνθηση με ευρύτατη εφαρμογή στον εσωτερικό διάκοσμο και στις όψεις των κτιρίων του κλασικισμού και κυρίως του εκλεκτικισμού.

Στις μιμήσεις μαρμάρου στα τέμπλα του κλασικισμού διακρίνουμε δύο περιπτώσεις: τα χτιστά, στα οποία ο διάκοσμος αποδίδεται με γύψο ή επίχρισμα, και τα ξύλινα, με ξύλινο σκελετό και σανίδες. Με λιτό διάκοσμο, χρώμα και χρύσωση μιμούνται μορφές μαρμάρου. Οι απομιμήσεις αυτές, άσχετα από το υλικό κατασκευής τους, αποδίδουν λευκά ή χρωματιστά μάρμαρα. Εκτός από λύσεις που μιμούνται απόλυτα το μάρμαρο σε κλασικιστικό ύφος, έχουμε και έργα που μιμούνται τη νεοβυζαντινή τεχνοτροπία, με χαμηλό ανάγλυφο, που προσφέρεται για αντιγραφή με γύψινα καλούπια.

Κατά την έρευνά μας στη Χίο και τη Λέσβο συναντήσαμε πολυάριθμες μιμήσεις μαρμάρινων τέμπλων 19ου-20ού αι. κυρίως σε γύψο[8]. Η επίδραση των μαρμάρινων έργων ήταν εμφανής και σε άλλα έργα μαρμαρογλυπτικής, όπως προσκυνητάρια, άμβωνες, θρόνους κ.ο.κ. Η μίμηση μαρμάρου σε κίονες, σε άλλα αρχιτεκτονικά μέλη και σε ορθομαρμαρώσεις δημιούργησε ξεχωριστή παράδοση, ιδιαίτερα στη Χίο, που διαρκεί ώς σήμερα. Αλλά και στον Μεσότοπο της Λέσβου υπάρχει μια ξεχωριστή παράδοση στις γύψινες επενδύσεις-διακοσμήσεις που παρακολουθούμε όχι μόνο στο εσωτερικό των ναών αλλά και στα τέμπλα.

Το τέμπλο του ναού του Αγ. Ευστρατίου στα Θυμιανά της Χίου (Εικ. 7), που κατασκευάστηκε γύρω στα 1890, πιθανότατα από ντόπιους τεχνίτες, αποτελεί ένα εντυπωσιακό παράδειγμα μίμησης μαρμάρινου έργου. Είναι γύψινο, υψηλό με πολλές ζώνες, με γολγοθά και στα τρία κλίτη. Το τέμπλο αυτό έχει παράλληλό του το γύψινο και εξίσου εντυπωσιακό υψηλό τέμπλο του Νέου Ταξιάρχη στα Μεστά, έργο του 1895 των Γεωργίου και Ισίδωρου Φραγκάκη από το Βασιλειώνικο. Για το Βασιλειώνικο και τους τεχνίτες του που κατέχουν την

---

7. Βλ. ιδιαίτερα Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο*, 46-50.

8. Για το θέμα αναλυτικά βλ. ιδιαίτερα Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο*. Βλ. επίσης Α. Γουλάκη-Βουτυρά/Γ. Καραδέδος, «Αναζητώντας τους Χιώτες μαρμαράδες στην Χίο», στο *Βέλος του Χρόνου. Τιμητικός τόμος για τον ακαδημαϊκό-καθηγητή Γ. Λάββα*, Θεσσαλονίκη 2004, 317-331.

τέχνη να μιμούνται αριστοτεχνικά το μάρμαρο, μας μίλησε και ο Δημήτρης Μιμίδης, τεχνίτης οροφογράφος που συνεχίζει σήμερα αυτή την παράδοση στη Χίο.

Μετά το 1930 μεγάλα γύψινα τέμπλα μιμούνται μαρμάρινα νεοκλασικά ή ακόμη και βυζαντινίζοντα. Το μεγάλο τέμπλο της Ευαγγελίστριας μιμείται το μαρμάρινο κλασικιστικό τέμπλο της Μητρόπολης Χίου, το οποίο έχει με τη σειρά του πρότυπο το τέμπλο του Αγ. Νικολάου της Ερμούπολης, δημιουργία του Υστερνιώτη γλύπτη Γεωργίου Βιτάλη.

Στους ανακαινισμένους μεγάλους ναούς της Λέσβου στο β΄ μισό του 19ου αι. τα υψηλά γύψινα τέμπλα, μιμήσεις μαρμάρινων, εκτοπίζουν σχεδόν οριστικά τη μόδα των ξυλόγλυπτων. Το μεικτό τέμπλο της Κοίμησης στην Αγιάσο (Εικ. 1γ) αποτελεί πρότυπο για πολλά τέμπλα στο νησί, που εξαρτώνται μορφολογικά από αυτό και το αντιγράφουν ή το παραλλάσσουν κατά περίπτωση. Η καλύτερη και πιθανότατα πρωιμότερη (περ. 1860-1880) μίμηση του Αγιασιώτικου μεικτού τέμπλου είναι αυτή από μπαγδατί στον Ταξιάρχη στον Ασώματο.

Λίγο αργότερα, τη δεκαετία 1880-1890, πρέπει να χρονολογείται ένα εξαιρετικά εντυπωσιακό μεικτό τέμπλο στη Λέσβο, αυτό στον Μέγα Ταξιάρχη στο Μανταμάδο (Εικ. 8). Το έργο, σε λευκό μάρμαρο ώς το ύψος των δεσποτικών εικόνων, συνεχίζει γύψινο σε μεγάλο ύψος με τόσο πιστή μίμηση μαρμάρου, που δύσκολα την αντιλαμβάνεται κανείς και μόνο μετά από πολύ προσεχτική παρατήρηση. Έχει μια χαρακτηριστικά ανήσυχη κάτοψη και όψη με τμήματα που προεξέχουν και άλλα που υποχωρούν.

Το τέμπλο αυτό δεν έχει συνέχεια, όμως ο πλούσιος κλασικιστικός του διάκοσμος επηρέασε άλλα τέμπλα στο νησί. Τον απόηχό του τον συναντούμε στο πιο εντυπωσιακό γύψινο που μιμείται εξαιρετικά το μάρμαρο, στο τέμπλο του Αγ. Κωνσταντίνου στην Ερεσό (Εικ. 9β), που πρέπει να κατασκευάστηκε γύρω στο 1910. Το τέμπλο αυτό σχεδιάστηκε από τον Κ. Κοντάρα και επρόκειτο να αντικαταστήσει το παλιό ξυλόγλυπτο τέμπλο του Αγ. Συμεών Μυτιλήνης[9], όπως προκύπτει από το σχέδιο που σώζεται στα αρχεία του ναού υπογεγραμμένο από τον ίδιο τον καλλιτέχνη του 1901: *Πρόσοψις Τέμπλου Ἁγίου Συμεὼν Μυτιλ.*[ήνης]*/Κ. Κοντάρας Μεσότοπος 3 Ἰανουαρίου 1901* (Εικ. 9α). Το σχέδιο αυτό δεν εφαρμόστηκε στον Άγ. Συμεών, όπου διατηρήθηκε το παλιό ξυλόγλυπτο, αλλά πραγματοποιήθηκε λίγο μετά το 1901 στον Άγ. Κωνσταντίνο Ερεσού, όπως μαρτυρούν και οι χρονολογίες των δεσποτικών εικόνων. Ο διάκοσμός του αλλά και τα πλούσια διακοσμητικά γύψινα μοτίβα σε διάφορα σημεία του εσωτερικού του ναού, π.χ. άνθη και γιρλάντες στην οροφή, πάνω από τα τόξα των παραθύρων των θυρών κτλ. μας οδηγούν στην πατρίδα των τεχνιτών του

9. Βλ. Γ. Δουμούζης, *Τα ξυλόγλυπτα στην Ιερά Μητρόπολη Μυτιλήνης*, Μυτιλήνη 2011, 11-12. Επίσης βλ. Γουλάκη-Βουτυρά/Καραδέδος, *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο*, 62-63.

γύψου, που είναι ένα χωριό της Λέσβου, ο Μεσότοπος. Από εκεί στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αι. βγήκαν οι καλύτεροι τεχνίτες του γύψου που διακόσμησαν τέμπλα, εσωτερικά ναών και σπιτιών σε όλο το νησί, αλλά και έξω από αυτό. Στον Μεσότοπο λαμπρό δείγμα της δουλειάς τους είναι ο εσωτερικός και εξωτερικός διάκοσμος στον ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου (Εικ. 9γ), καθώς και το τέμπλο του, που το δούλεψε γύρω στα 1935 ο Χαράλαμπος Σαραντίδης, ο Μανόλης Σωτηρέλλης, κ.ά. Εξαιρετικό δείγμα εσωτερικού γύψινου διακόσμου συναντούμε στην οροφή του Μεγάλου Ταξιάρχη στο Μανταμάδο (Εικ. 10).

Πιθανότατα στα τέλη του 19ου αι. πρέπει να έγινε από κάποιον εξαιρετικά ευφάνταστο και ικανό τεχνίτη το υψηλό χτιστό τέμπλο του Αγ. Γεωργίου στο Αϊβαλί (Εικ. 11). Το τέμπλο αυτό, γύψινο, με εξαιρετικά πλούσιο μπαρόκ διάκοσμο, διαφέρει από όλα τα προηγούμενα. Τα μπαρόκ μοτίβα είναι ιδιαίτερα πρωτότυπα, με παγώνια, πτηνά, διάφορα διακοσμητικά στοιχεία που τα συναντούμε σε αυτό για πρώτη φορά. Η κάτοψη και η όψη του ανήσυχη, όπως στο τέμπλο του Ταξιάρχη στον Μανταμάδο, έχει γολγοθά και στα τρία κλίτη, έντονα τονισμένα, με θεαματικά υπερυψωμένο το μεσαίο και πλούσια επίστεψη. Δεν γνωρίζουμε τίποτε για τον καλλιτέχνη του. Στο τέμπλο, που είναι πραγματικά μοναδικό, αλλά και στον εντυπωσιακό εσωτερικό διάκοσμο του ναού μπορούμε ίσως να αναγνωρίσουμε τη δουλειά του καλύτερου γυψά-κοσμηματοποιού της εποχής, που σύμφωνα με την παράδοση ήταν ο Παναγιώτης Περγαμηνέλλης.

Παρόμοια αμφίδρομη επίδραση υλικού, μορφής, κατασκευής παρατηρούμε, όπως ήδη αναφέρθηκε, και σε άλλα εκκλησιαστικά γλυπτά.

Στους άμβωνες ειδικότερα, οι πρωιμότεροι μαρμάρινοι στην περιοχή του Αιγαίου, στη Σίφνο (17ος-18ος αι.), είναι απλοί εξώστες με θωράκια που θυμίζουν ξύλινες νταμπλαδωτές κατασκευές και στηρίζονται σε κίονες (Εικ. 12α).

Η ίδια κατασκευαστική λογική, παρά τη μορφολογική εξέλιξη, διατηρείται στα τέλη του 18ου έως τις αρχές 19ου αι., οπότε ο εξώστης στους άμβωνες φαίνεται να στηρίζεται σε κίονα μέσω ενός πρισματικού κοφινιού. Βρισκόμαστε πάλι πολύ κοντά σε ξύλινα πρότυπα, καθώς το κοφίνι τόσο ως μορφή όσο και ως κατασκευή θυμίζει ξύλινους άμβωνες (Εικ. 12β). Αποτελείται από τριγωνικές επίπεδες λεπτές πλάκες μαρμάρου που μεταφέρουν στο μάρμαρο τη λογική της σανιδοκατασκευής. Αργότερα, τα κωνικά κοφίνια εξελίσσονται και προσαρμόζονται στις κατασκευαστικές δυνατότητες του μαρμάρου. Στα τέλη του 19ου αι. οι δημιουργοί, αφού έχουν αποκτήσει εμπειρία και γνώση των δυνατοτήτων του υλικού τους, είναι χαρακτηριστικό ότι δεν χωρίζουν πια τα κομμάτια του κοφινιού κατακόρυφα, αλλά τα δομούν επάλληλα (Εικ. 12γ). Τα μαρμάρινα αυτά τμήματα αντιστοιχούν στις διαδοχικά κυρτές και κοίλες διακοσμητικές ζώνες στην εξωτερική επιφά-

νεια του κοφινιού, το οποίο έχει αλλάξει πλέον μορφή και από πρισματικό έχει εξελιχθεί σε κωνικό (Εικ. 12δ, 13).

Από όλη αυτή την αμφίδρομη σχέση υλικού, τεχνικής και μορφής, γίνεται σαφές ότι το υλικό, σε άμεση σχέση με τους κατασκευαστικούς τρόπους και την τυπολογία, καθορίζει σημαντικά την εξέλιξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.



α

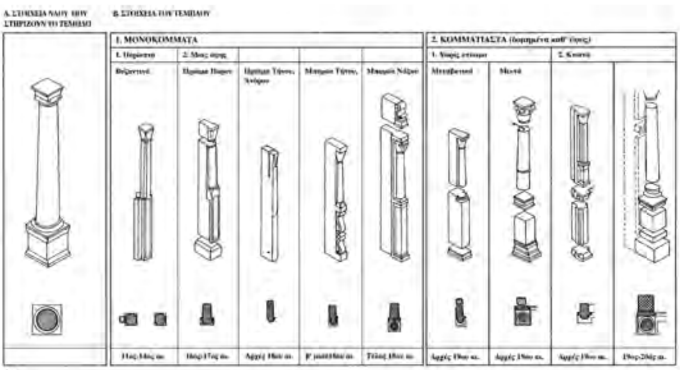


β

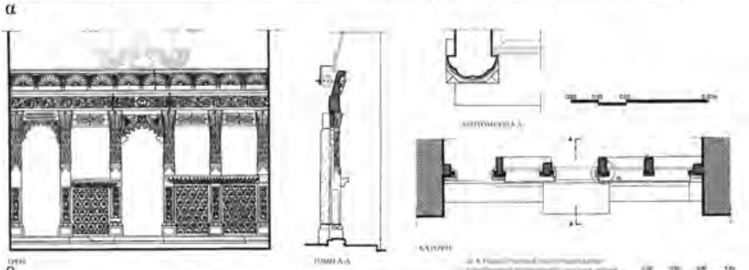


γ

Εικ. 1. α. Τήνος, Πύργος, Μεταμόρφωση (Σωτήρα), τέμπλο, β. Χίος, Λατόμι, Λατομίτισσα, τέμπλο, γ. Λέσβος, Αγιάσος, Κοίμηση, τέμπλο.

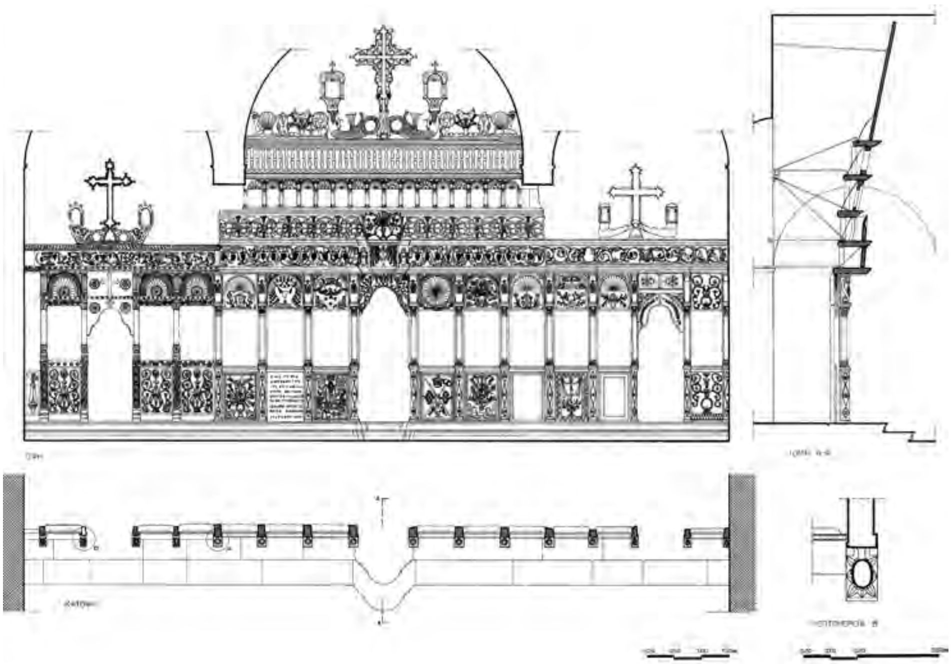


α

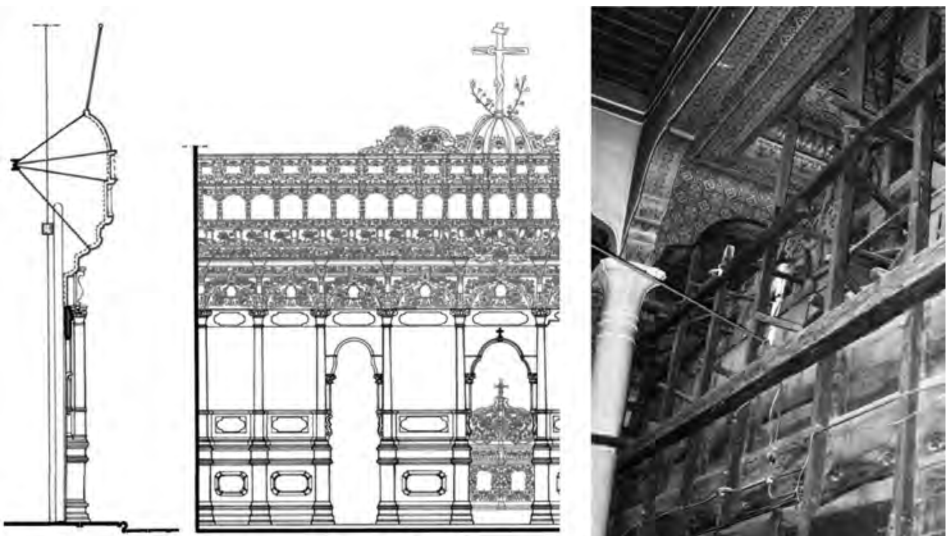


β

Εικ. 2. α. Κατακόρυφα στηρίγματα τέμπλων (μορφολογική και κατασκευαστική εξέλιξη), β. Πάρος, Παροικιά, Αγ. Νικόλαος Καταπολιανής, τέμπλο.

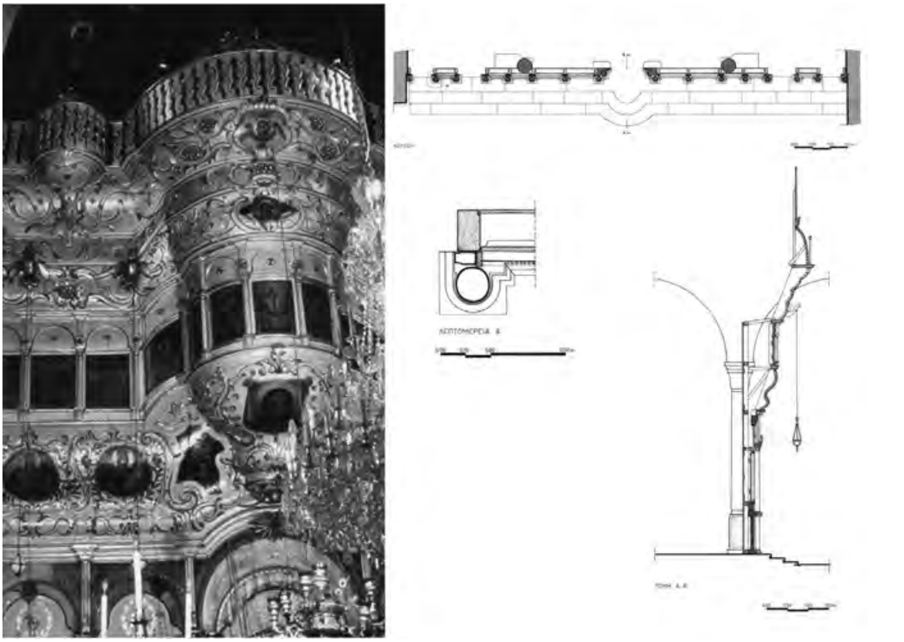


Εικ. 3. Νάξος, Απείρανθος, Κοίμηση, τέμπλο.

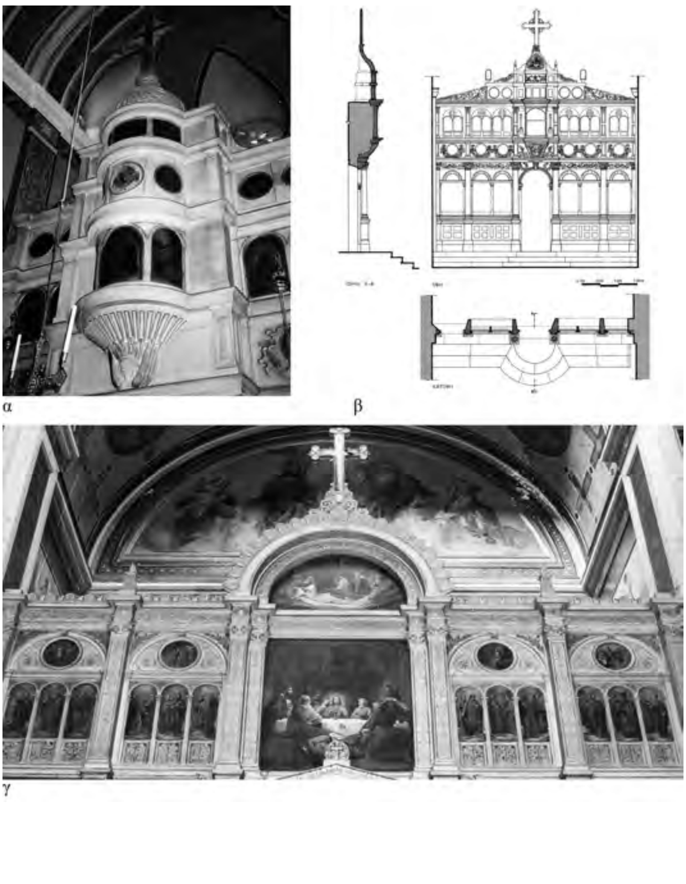


α β

Εικ. 4. α. Άνδρος, Ι.Μ. Αγίας, καθολικό, τέμπλο, β. Λέσβος, Μυτιλήνη, Άγ. Θεόδωροι (στήριξη ξύλινου τέμπλου με ικριώματα).



Εικ. 5. Σύρος, Ερμούπολη, Μεταμόρφωση, τέμπλο.



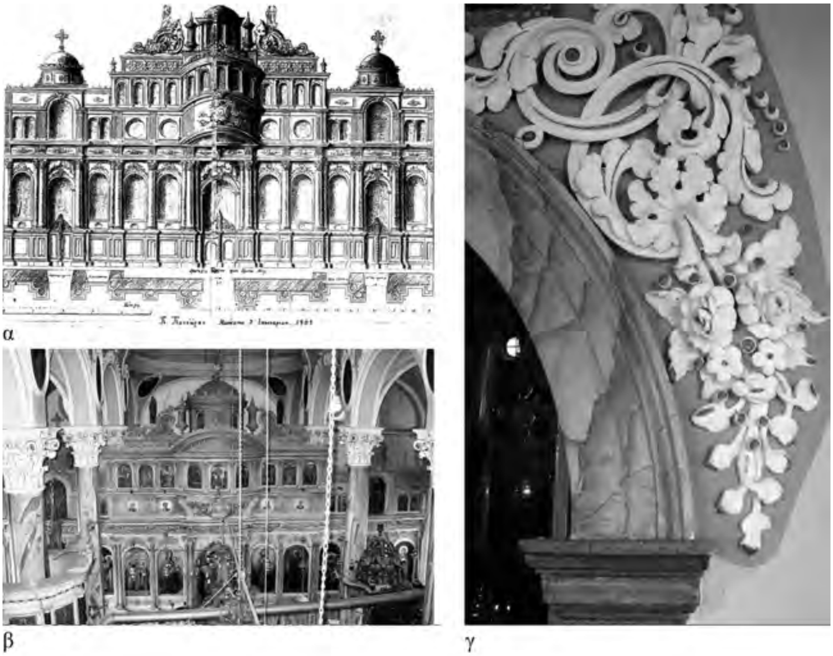
Εικ. 6. α. Τήνος, Τριαντάρος, Αποστόλων Πέτρου και Παύλου, τέμπλο, β. Τήνος, Μέση, Άγ. Κωνσταντίνος και Ταξιάρχης, τέμπλο, γ. Σύρος, Ερμούπολη, Άγ. Νικόλαος, τέμπλο.



Εικ. 7. Χίος, Θυμιανά, Άγ. Ευστράτιος, τέμπλο.



Εικ. 8. Λέσβος, Μανταμάδο, Μέγας Ταξιάρχης, τέμπλο.



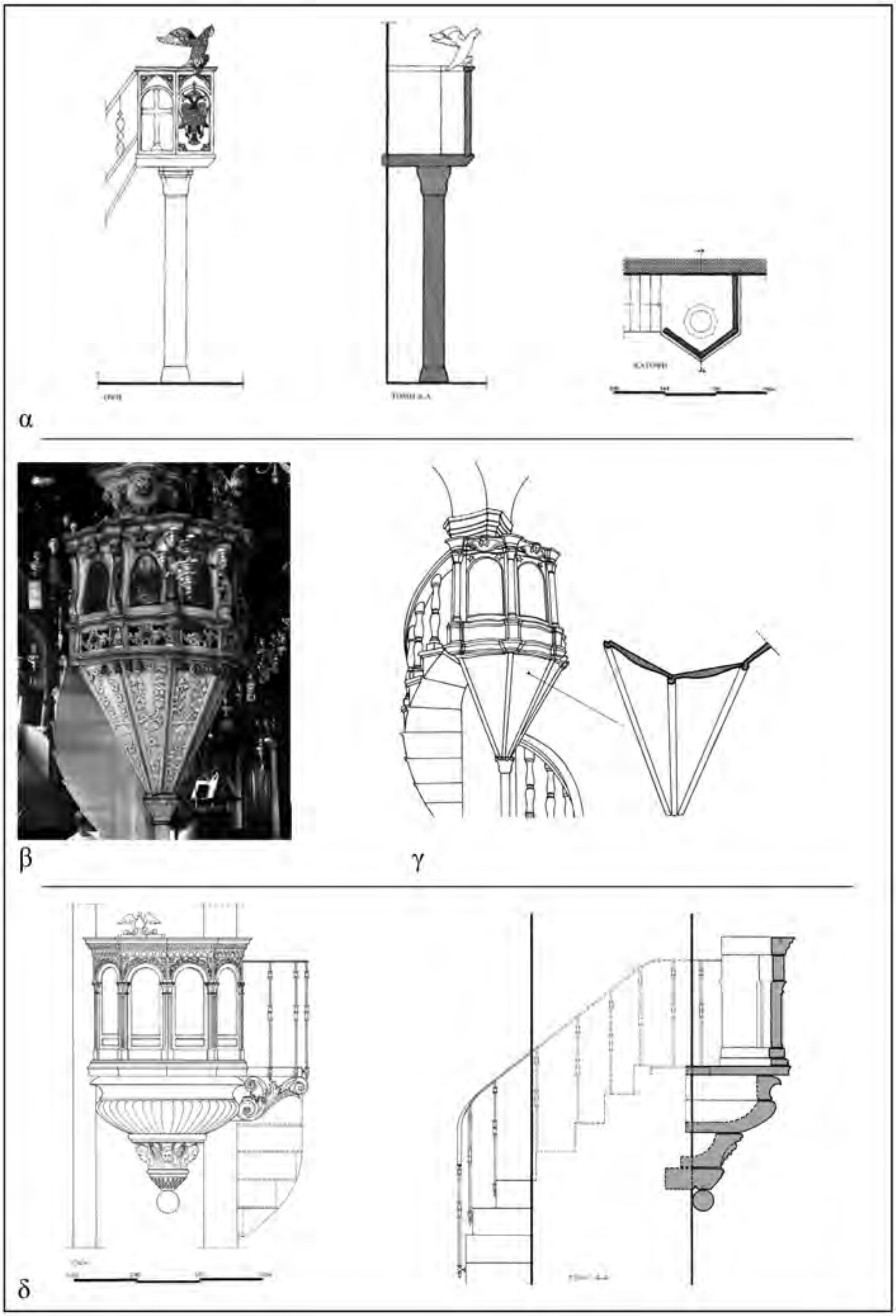
Εικ. 9. α. Σχέδιο τέμπλου Κ. Κοντάρα για τον Άγ. Συμεών Μυτιλήνης, β. Λέσβος, Ερεσός, Άγ. Κωνσταντίνος, τέμπλο, γ. Λέσβος, Μεσότοπος, Εισόδια.



Εικ. 10. Λέσβος, Μανταμάδο, Μέγας Ταξιάρχης, τέμπλο.



Εικ. 11. Αϊβαλί, Άγ. Γεώργιος, τέμπλο.



Εικ. 12. Άμβωνες: α. Σίφνος, Κάστρο, Κοίμηση, β. Τήνος, Τριπόταμος, Εισόδια, γ. Τήνος, Πύργος, Άγ. Νικόλαος.



Εικ. 13. Χίος, Βροντάδο, Άγ. Γεώργιος, άμβωνας.

Πατάπιος μοναχός Καυσοκαλυβίτης

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΣΤΗ ΣΚΗΤΗ ΚΑΥΣΟΚΑΛΥΒΙΩΝ (19ος-20ός αἰ.)

Σέ ἕναν τόπο ὅπως τό Ἅγιον Ὄρος, πού –κατά κοινή ὁμολογία– βρίσκονται τεθησαυρισμένα τά σημαντικότερα ἔργα ὀρθόδοξης χριστιανικῆς τέχνης ἀπό τόν 10ο ὥς καί τόν 21ο αἰώνα, δέν θά μποροῦσε παρά νά ἀντιπροσωπεύεται καί ἡ τέχνη τῆς ξυλογλυπτικῆς. Ὡς μικρή συμβολή στή μελέτη τῆς ξυλογλυπτικῆς τοῦ Ἁγίου Ὄρους κατά τήν νεότερη περίοδο ἄς θεωρηθεῖ ἡ παρούσα εἰσήγηση, ἡ ὁποία εὐελπιστοῦμε νά ἀποτελέσει ἐφαλτήριο γιά μία ὁλοκληρωμένη συνθετική παρουσίαση ἀπό εἰδικότερους ἀπό ἐμᾶς μελετητές.

Μικροξυλογλυπτική. Τήν περίοδο ἀπό τό τέλος τοῦ 19ου ὥς καί τό πρῶτο μισό τοῦ 20οῦ αἰ. ἀσκήθηκαν στή σκήτη Ἁγίας Τριάδος τῶν Καυσοκαλυβίων μοναχοί, ἐκ τῶν ὁποίων ὁρισμένοι καλλιέργησαν τήν ἐκκλησιαστική ζωγραφική μέσα ἀπό τήν ὀργάνωση πολύ παραγωγικῶν εἰκονογραφικῶν ἐργαστηρίων[1], ἐνῶ ἄλλοι ἐπιδόθηκαν στή δημιουργία ἔργων ξυλογλυπτικῆς μέ ἀναγνωρισμένες καλλιτεχνικές ἀξιώσεις, καθιστώντας τά Καυσοκαλύβια τό σημαντικότερο κέντρο παραγωγῆς ἔργων μικροξυλογλυπτικῆς στόν Ἄθωνα.

Δημιούργησαν ἔργα ἀπαράμιλλης καλλιτεχνικῆς ἀξίας σύμφωνα μέ τίς ἐκτιμήσεις τῶν συγχρόνων τους, τῶν ὁποίων ἐξαιρετικά δείγματα σώζονται σέ ἀρκετά ἀθωνικά καθιδρύματα, στήν Ἑλλάδα ἀλλά καί στό ἐξωτερικό, ἀφοῦ τά ἔργα τῶν Καυσοκαλυβιτῶν ξυλογλυπτῶν ἦταν περιζήτητα καί μάλιστα πολλά ἀπό αὐτά προορίζονταν γιά τούς βασιλικούς οἴκους τῆς Ἑλλάδας, τῆς Βουλγαρίας καί τῆς Ρουμανίας. Πρόκειται ὁρισμένες φορές γιά πολυπρόσωπες συνθέσεις μέ ἰσορροπημένες ἀναλογίες καί πιστή ἐφαρμογή τῶν κανόνων τῆς προοπτικῆς, ἀκρίβεια τοῦ σχεδίου καί τῆς γραμμῆς, λεπτή ἐπεξεργασία, πλαστικότητα, ἰσορροπημένες ἀναλογίες τῶν μορφῶν. Ἀναφέρεται ὅτι ἡ τέχνη αὐτή

1. Περί αὐτῶν βλ. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Τά εἰκονογραφικά ἐργαστήρια τῆς Σκήτης Καυσοκαλυβίων (19ος-20ός αἰ.), *Πρακτικά Β΄ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης* (Βυζαντινό καί Χριστιανικό Μουσεῖο, 26-27 Νοεμβρίου 2010), Ἀθήνα 2012, σσ. 411-435.

ἔφθασε σέ τέτοιο βαθμό τελειότητας, «μέχρι τοῦ σημείου νά ἀντιγράφῃ πιστῶς πᾶσαν φωτογραφικήν εἰκόνα! Τά δέ προϊόντα αὐτῆς κοσμοῦν ἤδη βασιλικάς αἰθούσας»[2].

Ἀνάμεσα στά ἔργα πού φιλοτεχνήθηκαν ἀπό τούς ἀσκουμένους εἶναι ξυλόγλυπτα ἔργα μεγάλης ἤ μικρότερης κλίμακας, ὅπως τέμπλα καί προσκυνητάρια, ἀλλά καί ἔργα μικροξυλογλυπτικῆς (εἰκόνες, ἁγιασματάρια, σφραγίδες) καθώς καί ποικίλα περίτεχνα χρηστικά ξυλόγλυπτα ἀντικείμενα καθημερινοῦ βίου (ξυλόγλυπτα κουτάλια, χαρτοκόπτες κ.ἄ).

Ἡ συνάντηση τῶν πατέρων τῆς πλέον ἀπομακρυσμένης αὐτῆς ἁγιορειτικῆς σκήτης μέ τήν ξυλογλυπτική τέχνη ἔχει τίς ἀπαρχές της ἀρκετά πρίν τήν περίοδο πού ἐξετάζουμε. Ἔτσι καί στά Καυσοκαλύβια ὅπου παρατηρεῖται μεγάλη ἄνθηση στήν ξυλογλυπτική, ἀνάλογη μέ τήν ἀκμή τῆς ζωγραφικῆς, ἀπό τά μέσα τοῦ 18ου αἰώνα, τόσο τό Κυριακό, τόν κεντρικό δηλαδή ναό τῆς Σκήτης, ὅσο καί τά παρεκκλήσια τῶν ἐπιμέρους Καλυβῶν-ἡσυχαστηρίων κοσμοῦσαν ἐξαίρετης τέχνης ξυλόγλυπτα τέμπλα, προσκυνητάρια καθώς καί ἔργα μικροξυλογλυπτικῆς, πού φιλοτεχνήθηκαν τήν περίοδο αὐτή. Τά ἔργα αὐτά τῆς ἐκκλησιαστικῆς ξυλογλυπτικῆς, τά ὁποῖα εἶχαν ἐνώπιόν τους καθημερινά οἱ Καυσοκαλυβῖτες πατέρες τῆς νεότερης περιόδου, ἀποτέλεσαν πηγή ἔμπνευσης τόσο γιά ἐκείνους πού ἐπιθυμοῦσαν νά ἐξοπλίσουν τούς νεόκτιστους ναούς τῶν Καλυβῶν τους μέ ξύλινη σκευή ὅσο καί γιά ἐκείνους πού εἶχαν ἐπιλέξει τήν ξυλογλυπτική ὡς ἐργόχειρό τους. Τά ξύλα πού χρησιμοποιοῦσαν γιά σκάλισμα ἦταν συνήθως ἀπό πυξάρι, σφενδάνι καί κυπαρίσσι.

Κατά τήν περίοδο τήν ὁποία ἐξετάζουμε (19ος-20ός αἰ.) δραστηριοποιήθηκαν στά Καυσοκαλύβια καί τήν εὐρύτερη περιοχή τους τά ἑξῆς ξυλογλυπτικά ἐργαστήρια:

1) Ἐργαστήριο τοῦ κελλίου τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου πλησίον τοῦ Ἁγίου Νείλου, στήν εὐρύτερη περιοχή τῶν Καυσοκαλυβίων, μέ κυριότερο ἐκπρόσωπο τόν μοναχό Γρηγόριο Κατσιάνο, «ἐραστή τῆς μελέτης καί μαθήσεως, ἐργαζόμενο τά ἐγκόλπια», σύμφωνα μέ τόν σύγχρονό του, ἐπίσης ξυλογλύπτη μοναχό Ἰσίδωρο Καυσοκαλυβίτη[3]. Ὁ μοναχός Γρηγόριος, πού καταγόταν ἀπό τά Ἰωάννινα, γιά κάποιο χρονικό διάστημα ἀσκήθηκε καί στήν ἴδια τή σκήτη τῶν Καυσοκαλυβίων, στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους. Παραδίδεται ὅτι δίδαξε τήν τέχνη τῆς ξυλογλυπτικῆς σέ ἀρκετούς μοναχούς τῆς περιοχῆς. Ἀπό τά ἔργα του σώζεται περίτεχνος σταυρός-ἁγιασματάριο στό κελλί τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου (Εἰκ. 1). Ἀνάμεσα στούς μαθητές του συγκαταλέγεται καί ὁ μοναχός Ἀρσένιος Καυσοκαλυβίτης, πού θεωρεῖται ὁ μεγαλύτερος Ἁγιορείτης ξυλογλύπτης ὅλων τῶν ἐποχῶν, καί τόν ὁποῖο θά συναντήσουμε στό ἑπόμενο ἐργαστήριο.

2. Κοσμᾶς Βλάχος, διάκονος, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθω*, ἐν Βόλῳ 1903, σ. 374.
3. Κώδ. Καυσοκαλυβίων 210, σ. 159-160.

2) Ἐργαστήριο τῶν καλυβῶν Ἁγίων Πάντων καί Ζωοδόχου Πηγῆς (Συνοδεία Νικοδημαίων). Ἡ συνοδεία πῆρε τό ὄνομα πρός τιμήν τοῦ μοναχοῦ Νικοδήμου (†1907), γέροντος τῆς καλύβης τῶν Ἁγίων Πάντων, ὅπου ἀρχικά διέμενε ἡ συνοδεία, πρίν μετοικήσουν στήν καλύβη τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς. Ὁ γέρων Νικόδημος, πού ἐκτός ἀπό ξυλογλύπτης ἦταν καί ἄριστος ἁγιογράφος, καταγόταν ἀπό τίς Σέρρες, ἐνῶ τό 1890 ἐχρημάτισε Δικαῖος τῆς Σκήτης τῶν Καυσοκαλυβίων. Ἐκοιμήθη τό 1907 στήν καλύβη τῶν Ἁγίων Πάντων. Μᾶς εἶναι γνωστές πέντε τουλάχιστον ξυλόγλυπτες εἰκόνες πού φιλοτέχνησε ὁ μοναχός Νικόδημος καί οἱ ὁποῖες μέ τήν ἀκρίβεια τοῦ σχεδίου καί τῆς γραμμῆς, τή λεπτή ἐπεξεργασία, τήν πλαστικότητα καί τίς ἰσορροπημένες ἀναλογίες τῶν μορφῶν προαναγγέλλουν τά ἀριστουργηματικά ἔργα τῆς συνοδείας τῶν Νικοδημαίων στόν 20ό αἰώνα[4]: α) Ἡ πρώτη φιλοτεχνήθηκε τό 1895. Παριστάνει τόν ἅγιο Γεώργιο σέ προτομή νά κρατάει δόρυ καί ξίφος καί τόν ὁποῖο εὐλογεῖ ὁ Κύριος καί στεφανώνει ἄγγελος Κυρίου. Τό κυρίως θέμα περιβάλλεται ἀπό σκηνές τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Γεωργίου, πού φέρουν ὅλες ἐπιγραφές στή σλαβονική. Στό πάνω μέρος τῆς εἰκόνας βρίσκουμε τή Θεοτόκο βρεφοκρατούσα καί ἀναπαραστάσεις τῶν δύο θαυματουργῶν εἰκόνων τοῦ ἁγίου Γεωργίου πού φυλάσσονται στή μονή Ζωγράφου (Εἰκ. 2). Στό κάτω μέρος τῆς ὅλης σύνθεσης ἀναπαριστάνεται μέ μεγάλη ἐπιτυχία τό κτιριακό συγκρότημα τῆς μονῆς Ζωγράφου, τό μαρτύριο τῶν εἴκοσι ἕξι ἀνθενωτικῶν μοναχῶν τῆς μονῆς πού μαρτύρησαν ἐπί πατριάρχου Ἰωάννου Βέκκου καθώς καί ὁ ὅσιος Κοσμᾶς ὁ Ζωγραφίτης. Ἡ εἰκόνα φέρει τήν δίγλωσση ἐπιγραφή (ἑλληνικά-σλαβονικά): «*Ἔργον Νικοδήμου μοναχοῦ Καυσοκαλυβίτου ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἄθω 1895*», β) ἡ δεύτερη εἰκόνα ἀπεικονίζει τόν *Εὐαγγελισμό τῆς Θεοτόκου*, πού περιβάλλεται ἀπό σκηνές τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου καί τό θέμα μέ τή Ρίζα τοῦ Ἰεσσαί (Εἰκ. 3)[5]. Πρόκειται γιά μία πολύ ἐντυπωσιακή σύνθεση. Στό κέντρο ἀπεικονίζεται ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου πού περιβάλλεται ἀπό ταινία στήν ὁποία γράφεται ὁλόκληρο τό Ἀπολυτίκιο τῆς ἑορτῆς «Σήμερον τῆς σωτηρίας ἡμῶν τό κεφάλαιον». Πάνω ἀπό τή Θεοτόκο δύο ἄγγελοι κρατοῦν ἁπλωμένη ταινία στήν ὁποία γράφεται τό Μεγαλυνάριο, «Εὐαγγελίζου, γῆ, χαράν μεγάλην». Στίς τέσσερις πλευρές τῆς περιμέτρου τῆς εἰκόνας εἰκονίζονται Προφῆτες πού προκατήγγειλαν τόν ρόλο τῆς Θεοτόκου στή σωτηρία τοῦ ἀνθρώπου. Στίς τέσσερις γωνίες τῆς εἰκόνας παριστάνονται θεομητορικές ἑορτές πού φέρουν τίς ἐπιγραφές: «Ἡ Σύλληψις τῆς Ἁγίας Ἄννης», «Ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου», «Τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου» καί «Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου». Στό κατώτερο μέρος τῆς εἰκόνας, κάτω ἀπό τόν

4. Λιάκος Δ., «Ἡ τέχνη στόν Ἄθω: μαρμαρογλυπτική, ξυλογλυπτική, μεταλλοτεχνία, κεντητική», *Τό Ἅγιον Ὄρος στά χρόνια τῆς Ἀπελευθέρωσης*. Ἀφιέρωμα στήν Ἑκατονταετηρίδα τῆς Ἀπελευθέρωσης (2/15 Νοεμβρίου 1912), Θεσσαλονίκη 2013, σ. 327.

5. Παναγιώτου Ἀθανάσιος, μοναχός, *Ἡ Πλατυτέρα*, Ἅγιον Ὄρος 1961, σ. 73.

κοιμώμενο Ἰεσσαί, βρίσκεται ἡ ἐπιγραφή: «*Ἔργον Νικοδήμου μοναχοῦ Καυσοκαλυβίτου ἐν τῇ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἄθω Ἱερᾷ Σκήτῃ τῶν Καυσοκαλυβίων / 1896*», γ) ἡ τρίτη εἰκόνα ἀποδίδει τόν *Ἀκάθιστο Ὕμνο τῆς Θεοτόκου*, ὅπου ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατούσα στόν εἰκονογραφικό τύπο «Ρόδον τό Ἀμάραντον» περιβάλλεται ἀπό τό θέμα τῆς Ρίζας τοῦ Ἰεσσαί (λεπτομέρεια), ἀπό Προφῆτες πού προκατήγγειλαν τόν ρόλο τῆς Θεοτόκου στή σωτηρία τοῦ ἀνθρώπου καθώς καί ἀπό τούς εἰκοσιτέσσερις Οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου (Εἰκ. 4). Τέλος, στό κάτω περιθώριο τῆς εἰκόνας βρίσκονται οἱ παραστάσεις τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς τοῦ ὄρους Ἄθω (ἀριστερά) καί τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (δεξιά) καθώς καί ἡ ἐπιγραφή: «*Ἔργον Ἀδελφῶν Νικοδήμου. Ἐν Καυσοκαλυβίοις Ἁγίου Ὄρους Ἄθω 1903*», δ) ἄλλο ἔργο παριστάνει τήν κόμησσα Λουΐζα Ριανκούρ (1846-1941) καί τόν γυιό της Ραούλ (Εἰκ. 5). Τά πορτρέτα τους εἶναι φιλοτεχνημένα ἐντός ὀβάλ δαφνοστεφῶν πλαισίων καί συνοδεύονται ἀπό τίς ἐπιγραφές: «*Ἡ Εὐγενεστάτη Κόμησσα κυρία Λουΐζα Ριανκούρ*» καί «*Ὁ Εὐγενέστατος υἱός αὐτῆς Κόμης κύριος Ραούλ Ρ.*». Στό πάνω μέρος τοῦ ἔργου παριστάνεται ὁ δικέφαλος βυζαντινός ἀετός, ἐνῶ δύο ἄγγελοι μέ τρομπέτες κρατοῦν κορδέλα μέ τήν ὁλόγλυφη ἐπιγραφή: «*Οὐκ ἀπέθανεν ἀλλά καθεύδει*». Κάτω ἀπό τόν δικέφαλο ἀετό παριστάνεται ὁ ναός τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως (ἀριστερά) καί ἡ Ἀκρόπολις τῶν Ἀθηνῶν (δεξιά), αἰώνια μνημεῖα-σύμβολα τοῦ Ἑλληνισμοῦ. Κάτω ἀκριβῶς ἀπό τά δύο πορτρέτα βρίσκουμε ὁλόγλυφη τήν ἀφιερωματική ἐπιγραφή: «*Κομήσσῃ σεπτῇ γε Λουΐζῃ Ριανκούρ / Μάτρι ἀρωγῷ, Ἑλληνίου γῆς πάσης / Ταύτης Υἱῷ, Κόμητι Ραούλ Ριανκούρ /Φωτί βρίθοντι, ἀρεταῖσι παντοίαις / Προσφέρει τόδε σῆμα εὐγνωμοσύνης / Ἡ ἀδελφότης Νικοδήμου ἐξ Ἄθω / 1905*». Στό κατώτερο μέρος τοῦ ἔργου, ἐντός ὀβάλ πλαισίου βρίσκουμε τήν ἐπιγραφή: «*Ἔργον Ἀδελ*[φῶν] *Νικοδήμου Ἱερά Σκήτη Κ*/[αυσοκα]*λυβίων Ἅγ. Ὄρος Ἄθω*». Φαίνεται ὅτι τό ἔργο δώρισε στή γνωστή φιλελληνίδα ἡ συνοδεία τῶν Νικοδημαίων, εἰς ἔνδειξιν εὐγνωμοσύνης, σύμφωνα ἄλλωστε καί μέ τήν παραπάνω ἐπιγραφή. Ὅπως μάλιστα προκύπτει ἀπό ἐπιστολή πού ἀπέστειλε ἡ συνοδεία στόν βουλευτή Ἀττικῆς Στέφανο Δραγούμη στά 1904/5, ἡ κόμησσα εἶχε προσφέρει ἀρκετά χρήματα στούς πατέρες αὐτούς ὥστε νά ἀνακαινιστεῖ ἡ Καλύβη τους. Μέ τήν ἐπιστολή αὐτή οἱ πατέρες εὐχαριστοῦν τόν Δραγούμη γιά τή συμβολή του στήν εὐαισθητοποίηση τῆς κόμησσας[6], ε) ξυλόγλυπτο ἔργο, πού φέρει τήν κύρια ἐπιγραφή «Ἡ καρδία τοῦ Ἑλληνισμοῦ» καί ἀναπαριστᾶ τούς βασιλεῖς Κωνσταντῖνο καί Σοφία. Πρόκειται περί δώρου πού προσφέρθηκε στό βασιλικό ζεῦγος ἀπό τήν κόμησσα Λουΐζα Ριανκούρ[7]. Οἱ βασιλεῖς παριστάνονται ἐντός ὀβάλ δαφνοστεφῶν μεταλλίων, μέ τόν

6. Πληροφορία Β. Πάππα, τόν ὁποῖον καί εὐχαριστοῦμε.

7. Εὐλόγιος Κουρίλας, Λαυριώτης, *Ἱστορία τοῦ ἀσκητισμοῦ*, τ. Α', Θεσσαλονίκη 1929, σ. 87, εἰκ. 5 (στό ἑξῆς: Εὐλόγιος Κουρίλας, *Ἱστορία τοῦ ἀσκητισμοῦ*).

βασιλικό θυρεό ἀπό πάνω τους. Στό πάνω μέρος τῆς σύνθεσης, δύο ἄγγελοι κρατοῦν ἀνοιγμένη ταινία στήν ὁποία γράφεται μέ ἐμφανῆ συμβολισμό, ἀνάμεσα σέ σταυρό: «*Κωνσταντῖνε / ἐν τούτῳ νίκα*».

Θά πρέπει ἐπίσης νά σημειώσουμε ὅτι ἀναφέρονται τρία ἀκόμη σημαντικά ἔργα τοῦ μοναχοῦ Νικοδήμου, τοῦ ἔτους 1890, τά ὁποῖα ἀπόκεινται στό Οἰκουμενικό Πατριαρχεῖο καθώς εἶχαν δωρηθεῖ στόν οἰκουμενικό πατριάρχη Ἰωακείμ Γ' ἀπό τίς μονές Διονυσίου καί Ἁγ. Παντελεήμονος καί τῆς βατοπαιδινῆς Σκήτης Ἁγ. Ἀνδρέου.

Μετά τήν κοίμηση τοῦ μοναχοῦ Νικοδήμου τήν γεροντία τῆς συνοδείας, πού στό μεταξύ μετακόμισαν στήν καλύβη τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, πάλι στά Καυσοκαλύβια, ἀνέλαβε ὁ μοναχός Ἀρσένιος μέ συνοδεία τόν μοναχό Γερμανό ἀπό τό Ἀλιβέρι τῆς Εὔβοιας (†1955), τόν ἱερομόναχο Νικόδημο ἀπό τή Σμύρνη (1880-1936) μέ τόν ἀνηψιό του Νικόδημο καί τόν ἱερομόναχο Ἐπιφάνιο (γενν. 1909). Ὅλοι τους ἀσχολοῦνταν μέ τό ἐργόχειρο τῆς ξυλογλυπτικῆς, ὡς «Ἀδελφότης Νικοδημαίων».

Ὁ μοναχός Ἀρσένιος (1866-1956) καταγόταν ἀπό τήν Βρυσιά τῆς Λέσβου, ὅπου καί ἐπεράτωσε τήν ἐκεῖ κοινοτική Σχολή[8]. Στό Ἅγιον Ὄρος καί στά Καυσοκαλύβια ἔφθασε τό 1885 σέ ἡλικία 19-20 ἐτῶν. Ἦταν ἁγιογράφος καί ἄριστος ξυλογλύπτης, πού ἄφησε ἐποχή καθώς περίτεχνα ἔργα του, τά ὁποῖα συνήθως ἦταν ὁλόκληρες παραστάσεις, κοσμοῦσαν τά παλάτια τῶν τότε βασιλικῶν οἰκογενειῶν τῆς Ἑλλάδος, τῆς Βουλγαρίας καί τῆς Ρουμανίας. Πρόκειται γιά πολύπλοκες καί πολυπρόσωπες συνθέσεις, πού φανερώνουν τίς καλλιτεχνικές ἀρετές τοῦ δημιουργοῦ τους καί σηματοδοτοῦν τήν κορύφωση τῆς ἁγιορειτικῆς μικροξυλογλυπτικῆς.

Ἔργα τοῦ μοναχοῦ Ἀρσενίου σήμερα σώζονται στή Μεγίστη Λαύρα, στήν Ἀμερική καί ἀλλοῦ. Τήν τέχνη διδάχθηκε τόσο ἀπό τόν γέροντά του, μοναχό Νικόδημο ὅσο, καί κυρίως, τόν μοναχό Γρηγόριο Κατσιάνο, στούς ὁποίους ἤδη ἀναφερθήκαμε. Ἡ μαθητεία του αὐτή σέ καταξιωμένους ξυλογλῦπτες, οἱ σχεδιαστικές γνώσεις πού κατεῖχε ἀπό τήν ἁγιογραφία καί τό ὑπομονετικό τοῦ χαρακτήρα του (ἐργοχειροῦσε 12-14 ὧρες ἡμερησίως) συνέβαλαν στίς ἐξαιρετικές ἐπιδόσεις του στήν τέχνη τῆς ξυλογλυπτικῆς. Ἐκοιμήθη τό 1956 σέ ἡλικία ἐνενήντα ἐτῶν.

Ἀνάμεσα στά σημαντικά ἔργα τοῦ μοναχοῦ Ἀρσενίου, ἀπαράμιλλης καλλιτεχνικῆς ἀξίας, σύμφωνα μέ τίς ἐκτιμήσεις τῶν συγχρόνων του, ἀναφέρουμε τά ἑξῆς: α) Τήν *Δευτέρα Παρουσία*, πού ἡ φιλοτέχνησή της ξεκίνησε τό 1899 καί ὁλοκληρώθηκε τό 1915[9]. Θεωρεῖται τό πρῶτο ἔργο τοῦ Ἀρσενίου. Ὅπως μάλιστα σημειώνει ὁ Εὐλόγιος Κουρίλας, ὅταν τό ἔργο αὐτό ἐκτέθηκε τό 1920

8. Ἀρχιμ. Χριστοφόρος Κτενᾶς, *Τά γράμματα ἐν Ἁγίῳ Ὄρει καί ἡ Μεγάλη τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησία*, ἐν Ἀθήναις 1928, σ. 85.

στήν Ἀθήνα «ἐγένετο πολύς πάταγος ἐν τῷ τύπῳ, καί ἔτρεχον πάντες εἰς τήν αἴθουσαν τοῦ "Πριγγηπικοῦ", ἵνα θαυμάσωσι καί τό ἔργον καί τόν καλλιτέχνην, ὅστις λίαν αἰδημόνως συνώδευσεν αὐτό»[10]. Τό ἔργο, πού σκαλίστηκε σέ ξύλο Καυκάσου φερμένο ἀπό τή Ρωσία βρίσκεται ἀπό τό 1961 στή Νέα Ὑόρκη, β) Εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως, μέ τήν ἐπιγραφή: «Τετέλεσται», πού βρίσκεται σήμερα στίς Η.Π.Α. (Εἰκ. 6). Σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή πρόκειται γιά «*Ἔργον Ἀδελφ. Νικοδήμου, ἐν τῇ ἐν τῷ Ἁγίῳ Ὄρει τοῦ Ἄθω Ἱερᾷ Σκήτῃ τῶν Καυσοκαλυβίων, Καλύβη Ζωοδόχου Πηγῆς 1925*». Στό κάτω μέρος τῆς εἰκόνας παριστάνεται ἡ νοτιοδυτική πλευρά τῆς χερσονήσου τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ὅπου καί ἡ σκήτη τῶν Καυσοκαλυβίων, σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή: «*ΝΔ πλευρά Ἁγίου Ὄρους Ἄθω*». Ὁ Εὐλόγιος Κουρίλας σημειώνει περί τοῦ ἔργου αὐτοῦ, πού ἐκτέθηκε στή Διεθνή Ἔκθεση Θεσσαλονίκης τό 1927, πώς «τό ἁγιορειτικόν διαμέρισμα τῆς Ἐκθέσεως ἀπέβη γενικόν προσκύνημα τοῦ κόσμου χάριν τοῦ ἔργου τούτου»[11]. Νά σημειωθεῖ ὅτι τίς δύο παραπάνω εἰκόνες μετέφερε στήν Ἀμερική πρός πώληση ὁ ὑποτακτικός τοῦ γέροντος Ἀρσενίου, μοναχός Γερμανός (†1955), γ) Εἰκόνα τοῦ *Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου* (Εἰκ. 7). Τήν σύνθεση, πού στό κύριο μέρος της βλέπουμε τήν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, περιβάλλουν σύμβολα τῶν Προφητῶν πού προκατήγγειλαν τόν ρόλο τῆς Θεοτόκου στή θεία οἰκονομία, καί διάφορα διακοσμητικά. Κάτω ἀπό τήν ἐπιγραφή «Ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου» ἀκολουθεῖ τό ἐφύμνιο: «Χαῖρε Κεχαριτωμένη ὁ Κύριος μετά σοῦ». Στό κάτω μέρος τῆς εἰκόνας ἀπεικονίζεται τό γνωστό θέμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ Ἁγίου Ὄρους, πού φέρει τήν ἐπιγραφή: «*Ἅγιον Ὄρος Ἄθω*». Τέλος, στό κατώτερο μέρος βρίσκουμε τήν ἐπιγραφή: «*1933 / Ἔργον Ἀδελφ. Νικοδήμου Ἱ. Σκήτης Καυσοκαλυβίων Ἁγ. Ὄρους Ἄθω*», δ) Ἑτερη εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως, τοῦ ἔτους 1941, πού βρίσκεται σήμερα στό Ἐπιτροπικόν τῆς Μεγίστης Λαύρας. Στό κάτω δεξιό μέρος της ἀπεικονίζεται μέ πολύ παραστατικό τρόπο τό κτιριακό συγκρότημα τοῦ Κυριακοῦ τῆς σκήτης Καυσοκαλυβίων, ἐνῶ στό ἀριστερό ἡ νοτιοδυτική πλευρά τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Μεταξύ τῶν δύο αὐτῶν παραστάσεων, ἐντός πλαισίου βρίσκουμε τήν ἐπιγραφή: «*Ἔργον Ἀδελφ. Νικοδήμου. Ἱ. Σκήτη Καυσοκαλυβίων. Ἅγιον Ὄρος Ἄθω 1941*». Ἀναφέρεται ὅτι «Τό ξυλόγλυπτον, ἡ Σταύρωσις τοῦ Χριστοῦ, θείᾳ συνάρσει ἠγοράσθη παρά τῆς Ἱ. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας ἐν Ἁγίῳ Ὄρει, ἀντί τοῦ ποσοῦ 160 χρυσῶν λιρῶν, ἐξοφλητέου εἰς 8 ἐτησίας δόσεις»[12], ε) *Ὁ Λυτρωτής τοῦ κόσμου.* Εἰκονίζεται ὁ

---

9. *Πανελλήνιον Λεύκωμα Ἐθνικῆς Ἑκατονταετηρίδος* 1821-1921, τ. Δ', ἐν Ἀθήναις 1927, φωτογρ. σ. 81.

10. Εὐλόγιος Κουρίλας, *Ἱστορία τοῦ ἀσκητισμοῦ*, σ. 50 σημ. 2.

11. Εὐλόγιος Κουρίλας, Λαυριώτης, *Ἱστορία τοῦ ἀσκητισμοῦ*, σ. 50 σημ. 2. Λέτσας Ἀλ., *Διεθνής Ἔκθεσις Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1927, σ. 164-168.

12. Περιοδικό «Ἅγιος Παῦλος ὁ Ξηροποταμίτης», τχ. 44 (1954), σ. 28.

Χριστός καθήμενος ἐπί χερουβίμ (Εἰκ. 8). Μέ τό δεξί του χέρι εὐλογεῖ ἐνῶ στό ἀριστερό του κρατεῖ τή σφαίρα τῆς γῆς. Κάτω ἀπό τήν ἐπιγραφή: «*Ὁ Λυτρωτής τοῦ κόσμου*», βρίσκεται ταινία στήν ὁποία γράφεται ὁ ἐπινίκιος ὕμνος «Ἅγιος Ἅγιος Κύριος Σαβαώθ, πλήρης ὁ οὐρανός καί ἡ γῆ τῆς δόξης σου». Στό κάτω μέρος τῆς εἰκόνας παριστάνονται ἡ δυτική καί ἡ ἀνατολική πλευρά τῆς ἀθωνικῆς χερσονήσου, στ) «Οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη», πού φέρει τήν ἐπιγραφή: «*Ἅγ. Ὄρος Ἄθω / 1937*» (Εἰκ. 9), η) Ὁ ἅγιος Γεώργιος ὁ τροπαιοφόρος, ἔφιππος[13] θ) Ὁ ἅγιος Γεώργιος ὁ τροπαιοφόρος, ἔφιππος καί δρακοντοκτόνος[14] (Εἰκ. 10).

Τήν σκυτάλη στό ξυλογλυπτικό ἐργαστήριο τῆς καλύβης τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, μετά τήν κοίμηση τοῦ μοναχοῦ Ἀρσενίου παρέλαβε ὁ ὑποτακτικός του, ἱερομόναχος Νικόδημος (1880-1936). Καταγόταν ἀπό τή Σμύρνη καί ἐγκαταβίωσε στό Ἅγιον Ὄρος τό 1898. Θά πρέπει ἐπίσης νά σημειωθεῖ γιά τίς ἀνάγκες τῆς μελλοντικῆς ἔρευνας πώς οἱ ἤδη ἀναφερθέντες μοναχός Ἀρσένιος καί ἱερομόναχος Νικόδημος, καί, ὁρισμένες φορές, μαζί μέ τόν μοναχό Δανιήλ Πετράκη τῆς καλύβης τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου φιλοτέχνησαν ἀρκετά ἔργα, τά ὁποῖα ὑπέγραφαν ὡς *Ἔργον Συνοδείας Νικοδημαίων*. Τέλος, στήν ἴδια Καλύβη ἀσκήθηκε καί ὁ μοναχός Νήφων Δοντάκης, τοῦ Μακαρίου, ὁ ὁποῖος ἀνάμεσα σέ ἄλλα ἦταν καί ξυλογλύπτης, ἁγιογράφος ἀλλά καί καλλιτέχνης κολλυβᾶς. Τελείωσε τή ζωή του τό 1982 στή μονή Ἁγίου Παντελεήμονος. Ξυλόγλυπτα ἔργα του βρίσκονται στό σκευοφυλάκιο τῆς μονῆς Διονυσίου.

3) Ἐργαστήριο τῆς καλύβης Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου. Στήν Καλύβη αὐτή ἀσκήθηκε ὁ ἱερομόναχος Ἀβράμιος (πρώην μοναχός Ἀβραάμ), πού προερχόταν ἀπό τή μονή Ἐσφιγμένου (†1912). Γνωρίζουμε μία ξυλόγλυπτη εἰκόνα τοῦ Ἀβραμίου, πού σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή ἐπιλέγεται: «*Τά πάθη τοῦ Χριστοῦ*». Φιλοτεχνήθηκε τό 1902, σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή: «*Ἔργον Ἀβραάμ Μ. εἰς Καυσοκαλύβια πρώην Ἐσφιγμενίτου ἐν ἔτει 1902*» (Εἰκ. 11). Στό κέντρο τῆς σύνθεσης βρίσκεται ἡ παράσταση τῆς Εἰς Ἅδου καθόδου ἡ ὁποία περιβάλλεται ἀπό ἕνδεκα παραστάσεις τῶν Παθῶν τοῦ Κυρίου, ἀπό τόν Μυστικό Δεῖπνο μέχρι τόν Ἐπιτάφιο Θρῆνο. Ὅλες οἱ παραστάσεις συνοδεύονται ἀπό δίγλωσσες ἐπιγραφές (ἑλληνικά-ρωσικά). Ὁ ἴδιος μοναχός φιλοτέχνησε καί τό τέμπλο τῆς Καλύβης του (1906), πού φέρει πλῆθος ξυλόγλυπτων παραστάσεων (Εἰκ. 17), καθώς καί τό τέμπλο τῆς καλύβης τοῦ Ἁγίου Δημητρίου (1886)[15].

4) Ἐργαστήριο τῆς καλύβης Ἁγίου Χαραλάμπους. Ἐδῶ ἀσκήθηκε ὁ μονα-

13. Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, ἱερομ., *Ἀσκητικές μορφές καί διηγήσεις ἀπό τόν Ἄθω*, Ἅγιον Ὄρος 2001, σ. 198.

14. Περιοδ. *Ἅγιος Παῦλος ὁ Ξηροποταμίτης*, τχ. 57 (1956), ἐξώφυλλο.

15. «*1886 / ΧΡ. ΑΒΡΑΑΜ ΜΧ*», σύμφωνα μέ ὁλόγλυφη ἐπιγραφή στό κάτω μέρος τοῦ βημόθυρου.

χός Ἰσίδωρος (1885-1968), ξυλογλύπτης καί καλλιγράφος, καταγόμενος ἀπό τήν Ἀνδρούσα Μεσσηνίας. Στό Ἅγιον Ὄρος ἔφθασε τό 1904 καί ἕνα χρόνο ἀργότερα ἐκάρη μοναχός στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους[16]. Ἕνα ἀπό τά σημαντικότερα ἔργα του εἶναι μία ξυλόγλυπτη εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ Τροπαιοφόρου μέ δεκατρεῖς σκηνές ἀπό τόν βίο του, φιλοτεχνημένη τό 1914, σύμφωνα μέ τήν ἐπιγραφή: «*Ἔργον Ἰσιδώρου Παντελοπούλου / Ἅγιον Ὄρος 1914*» (Εἰκ. 12)[17]. Στόν κώδ. 214 Καυσοκαλυβίων βρίσκονται σχέδια μέ μελάνη ὁλόσωμων ἁγίων, πού φέρουν τήν ὑπογραφή τοῦ Ἰσιδώρου καί τά ὁποῖα χρησιμοποιοῦσαν στό ἐργόχειρό του.

5) Ἐργαστήριο τῆς καλύβης Ἁγίου Ἀκακίου. Στήν ἀρχαιότερη αὐτή Καλύβη τῆς Σκήτης ἀσκήθηκε ὁ μοναχός Ἱερόθεος (†1966) καταγόμενος ἀπό τήν Καστανιά τῆς Σπάρτης (Εἰκ. 13). Τήν τέχνη τῆς ξυλογλυπτικῆς ἔμαθε ἀπό τόν ἤδη ἀναφερθέντα μοναχό Ἀρσένιο. Ἐκτός ἀπό ξυλόγλυπτες εἰκόνες φιλοτεχνοῦσε σταυρούς, ἁγιασματάρια, ἐγκόλπια, κτένες, περίτεχνα σκαλιστά κουταλομαχαιροπήρουνα (ὅλα σέ μία κατασκευή), καί χαρτοκόπτες μέ ἐνθύμια τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Τό ἴδιο ἐργόχειρο ἀσκοῦσαν καί προγενέστεροι μοναχοί τῆς Καλύβης, ὅπως ὁ ἱερομόναχος Γεδεών († 1895).

6) Ἐργαστήριο τῆς καλύβης τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (ἄνω), ὑπό τόν μοναχό Μιχαήλ, πού καταγόταν ἀπό τή Σύμη (γενν. 1906- †1979). Ὁ π. Μιχαήλ ἦλθε στό Ἅγιον Ὄρος τό 1922 καί ἐγκαταβίωσε στήν καλύβη τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ὅπου ἐκάρη μοναχός τό 1923. Ἀρχικά ἦταν ξυλογλύπτης καί στή συνέχεια καλλιέργησε τήν εἰκονογραφική τέχνη. Κυρίως κατασκεύαζε χρηστικά ἀντικείμενα ὅπως κουτάλια καί χαρτοκόπτες. Παρ᾽ ὅλα αὐτά, μᾶς εἶναι γνωστή μία τουλάχιστον ξυλόγλυπτη εἰκόνα τοῦ μοναχοῦ Μιχαήλ πού παριστάνει τόν ἅγιο Δημήτριο ἔφιππο, μέ τή ἀνατολική πλευρά τῆς ἀθωνικῆς χερσονήσου στό κάτω μέρος (Εἰκ. 14).

7) Ἐργαστήριο τῆς καλύβης Ἁγίου Εὐσταθίου. Ἐδῶ ἀσκήθηκε ὁ μοναχός Δανιήλ Πετράκης (†1977) καταγόμενος ἀπό τόν Συκολόγο Βιάννου Ἡρακλείου τῆς Κρήτης, πού πρίν ἐγκαταβιώσει στά Καυσοκαλύβια ἀσκεῖτο στό λαυριωτικό Κελλί τῶν Τριῶν Παίδων τῆς Βίγλας. Μᾶς εἶναι γνωστές ἀρκετές ξυλόγλυπτες εἰκόνες τοῦ μοναχοῦ Δανιήλ, ὅπως, «Ὁ ἅγιος μεγαλομάρτυς Γεώργιος» πού φέρει τήν ἐπιγραφή: «*χείρ Δανιήλ Πετράκη μοναχοῦ. Ἱ. Σκήτη Καυσοκαλυβίων, Ἅγιον Ὄρος 1974*» (Εἰκ. 15). Ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, ὁρισμένες φορές, ὁ Δανιήλ –μαθητής κι αὐτός τοῦ Ἀρσενίου– μαζί μέ τούς πατέρες τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, φιλοτεχνοῦσαν ξυλόγλυπτα ἔργα καί ὑπέγραφαν ἀπό κοινοῦ

16. Περισσότερα γι᾽ αὐτόν βλ. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μον., « Φώτης Κόντογλου καί ὁ μοναχός Ἰσίδωρος Καυσοκαλυβίτης. Σχέσεις ἀλληλεκτίμησης μέσα ἀπό κείμενά τους καί ἀνέκδοτες ἐπιστολές», *Παρνασσός* ΜΣΤ´ (2004) 203-260.

17. Μάξιμος Καυσοκαλυβίτης, ὅ.π., σ. 208.

ὡς «Ἀδελφότης Νικοδήμου». Ἄξιος διάδοχος στήν Καλύβη ἀλλά καί στήν ξυλογλυπτική τέχνη ὑπάρχει ὁ μοναχός Ἀνανίας καταγόμενος ἀπό τό Πλατύ Ὀροπεδίου Λασηθίου τῆς Κρήτης (γενν. 1938).

Ἄλλοι σπουδαῖοι ξυλογλύπτες μοναχοί πού ἀσκήθηκαν καί δημιούργησαν στή σκήτη τῶν Καυσοκαλυβίων κατά τίς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19ου καί στό α΄ μισό τοῦ 20οῦ αἰώνα ὑπῆρξαν: 8) ὁ σερβικῆς καταγωγῆς μοναχός Παχώμιος τῆς Καλύβης τοῦ Ἁγίου Παχωμίου, πού ἐκοιμήθη ὅμως στήν καλύβη τῆς Κοιμήσεως τῆς Ἁγίας Ἄννης, τήν α΄ δεκαετία τοῦ 20οῦ αἰ., καί 9) ὁ μοναχός Γαβριήλ γιά τόν ὁποῖο δέν γνωρίζουμε σέ ποιά Καλύβη ἀσκήθηκε. Γνωρίζουμε μόνο ὅτι ἐγκαταστάθηκε στά Καυσοκαλύβια τό 1898, ὅπου καί ἔμαθε πιθανότατα τήν ξυλογλυπτική. Γνωρίζουμε ἕνα ἔργο τοῦ μοναχοῦ Γαβριήλ, πού φυλάσσεται στή μονή Σίμωνος Πέτρας. Πρόκειται γιά πολυσύνθετη ξυλόγλυπτη εἰκόνα, πού στό κέντρο της εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Παντελεήμων μέ τή μητέρα του ἁγία Εὐβούλη καί τόν ἅγιο Ἑρμόλαο. Τό κύριο θέμα περιβάλλεται ἀπό σκηνές τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος καθώς καί ἀνθικά μοτίβα[18]. 10) Θά πρέπει νά ἀναφέρουμε τέλος τόν πρώην Γρηγοριάτη μοναχό Χρυσόστομο Κουρουνιώτη (†1973), πού στά μέσα τοῦ 20οῦ αἰ. ἀσκεῖτο στήν ξηροκαλύβη τοῦ Τιμίου Προδρόμου, στό ὑψηλότερο σημεῖο τῶν Καυσοκαλυβίων καί φιλοτεχνοῦσε ξυλόγλυπτες εἰκόνες ἀλλά καί χρηστικά ξυλόγλυπτα ἀντικείμενα. Ἕνας ἀπό τούς μαθητές του εἶναι ὁ μοναχός Παῦλος τῆς καλύβης τῆς Κοιμήσεως Ἁγίας Ἄννης καταγόμενος ἀπό τόν Λογοθέτη Ἀχαΐας (γένν. 1936).

Ὅπως ἤδη ἀναφέραμε στήν ἀρχή τῆς μελέτης μας, ἕνα σημαντικό μέρος τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τῶν Καυσοκαλυβιτῶν ξυλογλυπτῶν κάλυπτε καί τήν παραγωγή περίτεχνων χρηστικῶν ἀντικειμένων καθημερινοῦ βίου (χαρτοκόπτες, ξυλόγλυπτα κουτάλια, κορνίζες, σφραγίδες προσφόρων, πόρπες ζωνῶν κ.ἄ.) (Εἰκ. 16). Ἀνάμεσα στούς μοναχούς πού ἐπιδόθηκαν στήν κατασκευή ἐξαιρετικῆς ποιότητας ποικίλων χρηστικῶν ἀντικειμένων συγκαταλέγονται: 11) Οἱ μοναχοί Βενιαμίν (†1932), Ἀντώνιος (†1935) καί Θεοφύλακτος (†1978) τῆς καλύβης Γενεσίου τῆς Θεοτόκου, 12) ὁ μοναχός Κοσμᾶς (†1952) μέ τούς ὑποτακτικούς του, ἱερομονάχους Δαμιανό καί Μεθόδιο καί μοναχό Ἰγνάτιο (†2007), πού ἀσκήθηκαν στήν Καλύβη τοῦ Ἁγίου Μεθοδίου, 13) οἱ ἱερομόναχοι Παντελεήμων (†1952), Ἰωαννίκιος καί ὁ τότε ὑποτακτικός τους καί νῦν ὅσιος Πορφύριος ὁ Καυσοκαλυβίτης (†1991)[19] καθώς καί ὁ μοναχός Δαβίδ (†1990/1), πού ἀσκήθηκαν στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (ἄνω), 14) ὁ μοναχός Γαβριήλ καί ὁ ἱερομόναχος Εὐστράτιος (†1955) πού ἀσκήθηκαν στήν καλύβη τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου καί φιλοτεχνοῦσαν σφραγίδες μέ μορφή

18. Εὐλόγιος Κουρίλας, *Ἱστορία τοῦ ἀσκητισμοῦ*, σ. 217 εἰκ. 12.
19. Περί αὐτοῦ βλ. ἐνδεικτικά, Παταπίου Καυσοκαλυβίτου, μον., *Ὅσιος Πορφύριος Καυσοκαλυβίτης. Ἡ ἁγιότητα στόν 21ο αἰώνα*, Ἅγιον Ὄρος ²2014.

ἁγίων 15) ὁ ἱερομόναχος Μεθόδιος καί οἱ μοναχοί Νεῖλος (†1962) καί Ἀντώνιος (†1965) τοῦ κελλίου τοῦ Ἁγίου Νείλου 16) καί τέλος ὁ μοναχός Παΐσιος (†1965), πού ἀσκήθηκε στήν καλύβη τῶν Ἁγιορειτῶν Πατέρων καί καταγόταν ἀπό τίς Σαράντα Ἐκκλησίες τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης, ὅπου ἀσκοῦσε τήν τέχνη τοῦ ξυλογλύπτη[20]. Κατασκεύασε τό τέμπλο τῆς Καλύβης τῶν Ἁγιορειτῶν Πατέρων, τά στασίδια τοῦ χοροῦ τοῦ Κυριακοῦ (1895) καθώς καί τόν δεσποτικό θρόνο τοῦ ἴδιου ναοῦ, μαζί μέ τόν μαραγκό Νικόλαο (1896).

Ξυλόγλυπτα τέμπλα. Εἶναι γνωστό ὅτι τό τέμπλο ἀποτελεῖ τήν κύρια ἔκφραση τῆς ἐκκλησιαστικῆς ξυλογλυπτικῆς καί τό πιό σημαντικό ἐπίτευγμά της. Στή σκήτη τῶν Καυσοκαλυβίων, πού μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὁλόκληρη ἕνα ἀνοικτό μουσεῖο μεταβυζαντινῆς καί νεότερης ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, συναντᾶ κανείς μεγάλη ποικιλομορφία στά τέμπλα πού κοσμοῦν τά παρεκκλήσια τῶν ἐπιμέρους Καλυβῶν της, τόσο ἐκείνων πού ἱδρύθηκαν τόν 18ο αἰ. ἤ ἐκείνων πού ἀντικατέστησαν τά παλαιότερα τέμπλα τους μέ νεότερα ὅσο καί ἐκείνων οἱ ὁποῖες ἱδρύθηκαν τόν 19ο αἰ.

Ὁ νεοκλασικισμός πού ἀπό τά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα ἐκδηλώθηκε καί στό Ἅγιον Ὄρος[21], ἐπηρέασε τήν ἐκκλησιαστική ξυλογλυπτική, εἰσάγοντας στοιχεῖα, πού πολλές φορές μέ τό ὕφος τους δέν τήν ὑπηρετοῦν. Ἐπακολούθησε μία πτώση στήν ποιότητα. Εἰδικότερα, τά τέμπλα ἔχουν κατασκευαστεῖ σέ ἄλλα σημεῖα τους ἐπίπεδα καί σανιδωτά καί σέ ἄλλα, ὅπως τό βημόθυρο, τό ὑπέρθυρο τῆς ὡραίας πύλης, ὁ σταυρός καί τά λυπηρά, παραμένουν ξυλόγλυπτα, δουλεμένα σέ χαμηλό ἀνάγλυφο, χωρίς καλλιτεχνικές ἀξιώσεις, ὅπως εἶναι γιά παράδειγμα τά τέμπλα τῶν Καλυβῶν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (παραλίας), τοῦ Ἁγίου Δημητρίου καί τῆς Ἁγίας Σκέπης. Συνήθως τά θέματα εἶναι καρποί, ἄνθη, ἑλισσόμενοι βλαστοί μέ φύλλα, πτηνά, ἀνθέμια, ἀνθοδοχεῖα κ.ἄ. Τό κύριο ὅμως διακοσμητικό θέμα, συνήθως στό ἐπιστύλιο, εἶναι ἡ κληματίδα. Τό ἀνάγλυφο στά διάφορα τμήματα εἶναι ἄλλοτε χαμηλό καί ἄλλοτε πιό ἔξεργο. Διατηρεῖται ἡ τριμερής διάταξη, ὡστόσο προστίθενται νέα στοιχεῖα, ὅπως γιά παράδειγμα στό τέμπλο τῆς Καλύβης τῶν Εἰσοδίων, ὅπου ὑπάρχει πληθώρα ὁλόγλυφων παραστάσεων, ἀκόμη καί στίς ποδέες τῶν εἰκόνων. Πιθανότατα ἡ κατασκευή τῶν τέμπλων αὐτῶν ἔγινε ἀπό λαϊκούς τεχνίτες πού δραστηριοποιοῦνταν στό Ἅγιον Ὄρος ἤ ἀπό μοναχούς, ὅπως συμβαίνει μέ τά τέμπλα τῶν καλυβῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, Ἁγίου Δημητρίου καί Ἁγιορειτῶν Πατέρων.

---

20. Περί αὐτοῦ βλ. Παταπίου Καυσοκαλυβίτου, μον., *Ἁγιασμένες μορφές τῶν Καυσοκαλυβίων*, Ἅγιον Ὄρος ³2013.

21. Περί αὐτοῦ βλ. Λιάκος Δ., «Ὁ κλασικισμός στή μαρμαρογλυπτική καί τήν ξυλογλυπτική τοῦ Ἁγίου Ὄρους: δύο διαφορετικές πορεῖες», *Τό Ἅγιον Ὄρος στά χρόνια τῆς Ἀπελευθέρωσης. Πρακτικά Συνεδρίου* (Θεσσαλονίκη 23-25 Νοεμβρίου 2012), Θεσσαλονίκη 2013, 235-242

Ἄλλες πάλι φορές τά τέμπλα ζωγραφίζονται, συνήθως στό ὕφος τῆς λαϊκῆς τέχνης, καί τότε τά ἀνθικά καί γεωμετρικά κοσμήματα ἀποδίδονται μέ χρωματική εὐαισθησία[22]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἀποτελεῖ τό τέμπλο τῆς καλύβης τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων (πρέπει νά κατασκευάστηκε περί τό 1854/1855[23]).

Ταυτόχρονα, ἡ νέα τεχνοτροπία πού ἔρχεται ἀπό τή Ρωσία ἐπηρεάζει τό ὕφος τοῦ διακόσμου στό ἐσωτερικό ὁρισμένων ἀθωνικῶν παρεκκλησίων, πού περιλαμβάνει ἐκτός ἀπό τή ζωγραφική καί τόν ξυλόγλυπτο διάκοσμό τους (ἀπηχοῦν ἕνα καλλιτεχνικό ἰδίωμα, στό ὁποῖο συνυπάρχουν ἑτερόκλητα στοιχεῖα, κλασικιστικά καί νεογοτθικά, ἀλλότρια στήν ἁγιορειτική παράδοση). Χαρακτηριστικά παραδείγματα ἀποτελοῦν τά τέμπλα τῶν καλυβῶν Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἰωασαφαίων (φέρει εἰκόνες μέ χρονολογία 1892[24]) καί Ἀρχαγγέλων. Τό ὕψος τοῦ πρώτου, πού ὑπαγορεύεται ἀπό τό μεγάλο σχετικά μέγεθος τοῦ παρεκκλησίου, ἡ ὀξυκόρυφη ἀπόληξη στήν ἐπίστεψη καί ἡ καθολική ἐπιχρύσωσή του, προσδίδουν στό τέμπλο αὐτό ἕναν χαρακτῆρα ὅμοιο μέ ἐκεῖνον τῶν τέμπλων πού φιλοτεχνήθηκαν γιά τούς ναούς τῶν ρωσικῶν ἀθωνικῶν ἐξαρτημάτων, ἀλλότριο ὅμως στήν ἁγιορειτική παράδοση. Στό τέμπλο τῆς γειτονικῆς καλύβης τῶν Ἀρχαγγέλων, ὁμοίως ἐντοπίζεται ὤσμωση κλασικιστικῶν καί νεογοτθικῶν στοιχείων. Μέ τή χρήση λευκοῦ ἐπιχρίσματος στίς ξύλινες ἐπιφάνειες κατεβλήθη προσπάθεια νά δοθεῖ μαρμάρινη ὄψη στό τέμπλο, πού διασπᾶται ἀπό τόν ἐπιχρυσωμένο διάκοσμο τῶν ἀνάγλυφων τμημάτων. Σαφεῖς ἐπίσης ρωσικές ἐπιδράσεις ἔχουν καί τά τρία ξυλόγλυπτα προσκυνητάρια τοῦ Κυριακοῦ τῆς Σκήτης, (κυρίως ναός, λιτή) πού φιλοτεχνήθηκαν τό 1921.

Τέλος, στό γύρισμα τοῦ 19ου αἰ. πρός τόν 20ό συναντοῦμε ἐπίπεδα σανιδωτά τέμπλα μέ πολύ περιορισμένο ξυλόγλυπτο διάκοσμο χωρίς καλλιτεχνικές ἀξιώσεις, ὅπως τά τέμπλα τῶν Καλυβῶν Ὑπαπαντῆς, Ἁγίου Μεθοδίου, Ἁγίου Παχωμίου, Ἁγίου Χαραλάμπους, Ἁγίου Συμεών τοῦ Νέου Θεολόγου καί Ἁγιορειτῶν Πατέρων. Πιθανότατα οἱ περιορισμένες οἰκονομικές δυνατότητες ἴσως καί οἱ αἰσθητικές ἀντιλήψεις τῶν παραγγελιοδοτῶν ὑπαγόρευσαν τή λύση τῆς κατασκευῆς ἁπλῶν σανιδωτῶν τέμπλων μέ λιτό, σχεδόν ὑποτυπώδη, ἀνάγλυφο διάκοσμο, πού δέν ἀπαιτεῖ ἰδιαίτερες δεξιότητες.

Ἰδιαίτερη εἶναι ἡ περίπτωση δύο τέμπλων ὅπου οἱ τεχνίτες τοῦ ξύλου κατέφυγαν στήν ἐνθετική τέχνη (φυτευτό), μιά διακοσμητική τεχνική γνωστή καί δοκιμασμένη. Στήν πρώτη περίπτωση, τοῦ σημερινοῦ τέμπλου τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς Σκήτης, πού οἰκοδομήθηκε τό 1915 στή θέση παλαιότερου, ἡ ἐνθε-

22. Νικονάνος Ν., «Ξυλόγλυπτα», *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Θεσσαλονίκη ²1997, σ. 294.

23. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, μοναχός, «Ἐπιγραφές τῆς σκήτης Ἁγίας Τριάδος Καυσοκαλυβίων», *Παρνασσός* ΝΒ´ (2010), σ. 255-256, ἐπιγραφές ἀρ. 224, 225.

24. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἐπιγραφές*, ὅ.π., σ. 261, ἐπιγραφή ἀρ. 253.

τική τέχνη περιορίσθηκε σέ περιορισμένης ἔκτασης γεωμετρικά μοτίβα στά θωράκια καί στούς πεσσούς. Στή δεύτερη περίπτωση, ἡ ἐνθετική τέχνη βρῆκε καλύτερο ἐκφραστή, ἀφοῦ μάλιστα συνδυάζεται ἁρμονικά μέ τίς πολυπρόσωπες ξυλόγλυπτες παραστάσεις. Πρόκειται γιά τό παρεκκλήσι τῆς καλύβης τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, τό τέμπλο τοῦ ὁποίου φιλοτέχνησε τό 1906 ὁ ἱερομόναχος Ἀβράμιος, σύμφωνα μέ τήν ὁλόγλυφη ἐπιγραφή «*ΕΡΓΟΝ ΑΒΡΑΑΜ Μ. 1906*»[25], πού βρίσκεται κάτω ἀπό τήν ξυλόγλυπτη παράσταση τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ (Εἰκ. 17). Τά θυρόφυλλα εἰσόδου τοῦ παρεκκλησίου, φιλοτεχνημένα μέ τήν ἐνθετική (Εἰκ. 18) φέρουν ἔνθετη τή χρονολογία 1904[26]. Ἐξαιρετικά δείγματα τῆς τέχνης αὐτῆς συναντᾶμε καί στά θυρόφυλλα εἰσόδου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς καλύβης τῶν Ἰωασαφαίων ὅπου στή βάση φιλοτεχνημένου μέ τήν ἐνθετική τέχνη σταυροῦ ὑπάρχει ἔνθετη ἡ χρονολογία 1887[27].

Εὐελπιστοῦμε ὅτι ἡ συνεχιζόμενη ἔρευνα θά ρίξει περισσότερο φῶς στή δημιουργική δραστηριότητα τῶν ξυλογλυπτικῶν ἐργαστηρίων τῶν ἐρημικῶν, πλήν πάντερπνων Καυσοκαλυβίων[28].

25. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἐπιγραφές*, ὅ.π., σ. 266, ἐπιγραφή ἀρ. 284.

26. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἐπιγραφές*, ὅ.π., σ. 265, ἐπιγραφές ἀρ. 280/281.

27. Πατάπιος Καυσοκαλυβίτης, *Ἐπιγραφές*, ὅ.π., σ. 261, ἐπιγραφή ἀρ. 250.

28. Στίς μέρες μας λειτουργοῦν στή Σκήτη Καυσοκαλυβίων τά ξυλογλυπτικά ἐργαστήρια τῶν καλυβῶν Ἁγ. Εὐσταθίου, Ἁγ. Γεωργίου (ἄνω), Γενεσίου Θεοτόκου, Ἁγ. Ἀποστόλων καί Ἁγ. Μεθοδίου.



Εἰκ. 1.
Σταυρός-Ἁγιασματάριον.
Ἔργο μοναχοῦ Γρηγορίου
Κατσιάνου. Κελλί Ἁγ. Εὐθυμίου.
Ἅγιος Νεῖλος-
Καυσοκαλύβια.
Ἅγιον Ὄρος.



Εἰκ. 2.
Ὁ ἅγιος Γεώργιος
μέ σκηνές τοῦ βίου του
καί τή μονή Ζωγράφου.
Ἔργο Νικοδήμου μοναχοῦ. 1895.
Μονή Ζωγράφου. Ἅγιον Ὄρος.



Εἰκ. 3.
Ὁ Εὐαγγελισμός
τῆς Θεοτόκου.
Ἔργο Νικοδήμου μοναχοῦ.
1896.



Εἰκ. 4.
Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος
τῆς Θεοτόκου.
Ἔργο Νικοδήμου μοναχοῦ.
1903.



Εἰκ. 5.
Ἡ Κόμησσα
Λουΐζα Ριανκούρ
καί ὁ υἱός της Ραούλ.
Ἔργο Νικοδήμου μοναχοῦ.
1905.



Εἰκ. 6.
Ἡ Σταύρωσις.
Ἔργο Ἀρσενίου μοναχοῦ.
1925. Η.Π.Α.



Εἰκ. 7.
Ὁ Εὐαγγελισμός
τῆς Θεοτόκου.
Ἔργο Ἀρσενίου μοναχοῦ.
1933.



Εἰκ. 8.
Ὁ Λυτρωτής
τοῦ κόσμου.
Ἔργο Ἀρσενίου
μοναχοῦ.



Εἰκ. 9.
Οἱ ἅγιοι
Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη.
Ἔργο Ἀρσενίου μοναχοῦ.
1937.



Εἰκ. 10.
Ὁ ἅγιος Γεώργιος.
Ἔργο Ἀρσενίου μοναχοῦ.



Εἰκ. 11. Τά πάθη τοῦ Χριστοῦ. Ἔργο Ἀβραάμ μοναχοῦ. 1902.



Εἰκ. 12. Ὁ ἅγιος Γεώργιος ὁ Τροπαιοφόρος. Ἔργο Ἰσιδώρου μοναχοῦ. 1914.



Εἰκ. 13. Ὁ ξυλογλύπτης μοναχός Ἱερόθεος στήν καλύβη τοῦ Ἁγ. Ἀκακίου (φωτ. Σπ. Μελετζῆ 1950).



Εἰκ. 14.
Ὁ ἅγιος Δημήτριος.
Ἔργο Μιχαὴλ μοναχοῦ.
Καλύβη Εὐαγγελισμοῦ.
Καυσοκαλύβια.
Ἅγιον Ὄρος.



Εἰκ. 15.
Ὁ ἅγιος μεγαλομάρτυς
Γεώργιος.
Ἔργο Δανιὴλ μοναχοῦ.
1974.
Καλύβη Ἁγ. Εὐσταθίου.
Καυσοκαλύβια. Ἅγιον Ὄρος.



Εἰκ. 16. Ξυλόγλυπτα Καυσοκαλυβιτῶν μοναχῶν. Α΄μισό 20^{οῦ} αἰ.



Εἰκ. 17. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Ξυλόγλυπτη παράσταση στό τέμπλο τῆς Καλύβης τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου. Ἔργο Ἀβραάμ μοναχοῦ. 1906. Καυσοκαλύβια. Ἅγιον Ὄρος.



Εἰκ. 18. Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ. Ἐνθετική τέχνη.
Καλύβη Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου. Καυσοκαλύβια. Ἅγιον Ὄρος.

Αλέξανδρος Αναγνωστόπουλος

ΤΟ ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΝΑΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΝΩ ΒΡΟΝΤΟΥΣ ΣΕΡΡΩΝ

Στο ακριτικό δημοτικό διαμέρισμα της Άνω Βροντούς[1] στα βορειοανατολικά της περιφερειακής ενότητας Σερρών βρίσκεται η τρίκλιτη βασιλική του Αγίου Δημητρίου, η οποία φέρει υπερυψωμένο κεντρικό κλίτος, που απολήγει στα ανατολικά σε ημικυλινδρική καμάρα. Ο ναός είναι κτίσμα του 1835 και κοσμείται με εντυπωσιακό ψηλό ξυλόγλυπτο τέμπλο (Εικ.1), που εκτείνεται σε όλο το πλάτος του ανατολικού τοίχου και σε τμήμα του βορείου, σε χαμηλότερο ωστόσο ύψος. Δεν ακολουθεί την καθιερωμένη παραδοσιακή ευθύγραμμη διάταξη, που χαρακτηρίζει παλαιότερα σύνολα, αλλά γέρνει μπροστά με τα άκρα του να κάμπτονται προς τον κυρίως ναό.

Το τέμπλο[2] έχει την καθιερωμένη τυπική τριμερή[3] κατά μήκος διάρθρωση, δηλαδή θωράκια στην πρώτη ζώνη, δεσποτικές εικόνες στη δεύτερη, δωδεκάορτο στην τρίτη, Μεγάλη Δέηση στην τέταρτη ζώνη και επίστεψη με λυπηρά. Το κάτω μέρος, η ποδιά του τέμπλου φέρει δώδεκα θωράκια και στη συνέχεια ακολουθεί μία ξυλόγλυπτη ταινία, η σταφυλή, πάνω στην οποία τοποθετούνται

---

1. Για την ιστορία του χωριού, βλ. Π. Πέννας, *Ἱστορία τῶν Σερρῶν (1383-1913),* Ἀθῆναι 1966, 191-193.

2. Γενικά για το τέμπλο, βλ. A. Lidov (επιμ.), *The Ikonostasis. Origins-Evolution-Symbolism,* Μόσχα 2000, Ν. Νικονάνος, *«Τά ξυλόγλυπτα», στο Κειμήλια Πρωτάτου,* τ. Α΄, Ἅγιον Ὄρος 2000, 134-136, Τρ. Σιούλης, *Ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος των εκκλησιών στην Ήπειρο και οι τεχνίτες του ξύλου Μεταβυζαντινή περίοδος,* Ιωάννινα 2008.

3. Για την τριμερή διάρθρωση των μεταβυζαντινών τέμπλων βλ. Κ. Καλοκύρης, *Ἐξέχοντα μεταβυζαντινά ξυλόγλυπτα τέμπλα τοῦ Ἁγίου Ὄρους», Ἡ Ἀθωνική Πολιτεία. Ἐπί τῇ χιλιετηρίᾳ τοῦ Ἁγίου Ὄρους,* Θεσσαλονίκη 1963, 316, Κ. Καλοκύρης, 8, *Μελετήματα Χριστιανικῆς Ὀρθόδοξης Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης,* Θεσσαλονίκη 1980, 173-203, Κ. Μακρής, *Ἡ Λαϊκή Τέχνη τοῦ Πηλίου,* Ἀθήνα 1976, 97, ο ίδιος, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα,* Αθήνα 1982, 8-9, Ε. Τσαπαρλής, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου 17ου – α΄ ημίσεος 18ου αιώνα – Πρόστυπα Ξυλόγλυπτα,* Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1980, 91-93, Χ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700,* Αθήνα – Ιωάννινα 1986, 50-51, *Με πίστη και φαντασία. Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα του Δυτικού Ταϋγέτου,* Αθήνα 2004, 28.

οι ορθογώνιοι ταμπλάδες, γνωστοί ως κάτω κεταμπέδες. Στο ύψος αυτό και στο κέντρο του τέμπλου βρίσκεται η ωραία πύλη, δύο ακόμη πύλες με βημόθυρα, ενώ στα βόρεια και στα νότια διατάσσονται οι θύρες της πρόθεσης και του διακονικού. Εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης εικονίζονται οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού και της Παναγίας, οι οποίες στηρίζονται σε γλυπτά στυλώματα, τους κιονίσκους που είναι διάτρητοι κυλινδρικής διατομής και απολήγουν σε αετούς. Οι εικόνες επιστέφονται από τους επάνω κεταμπέδες και από δεκατρία αψιδώματα, τα γνωστά ως κεμέρια, τα οποία διακοσμούνται στο μέσον με ανάγλυφες ανθρώπινες και αγγελικές μορφές και με ολόγλυφες περιστερές[4], όλες πλούσια σκαλισμένες. Ο θριγκός προεξέχει από το υπόλοιπο τέμπλο με τη χαρακτηριστική κλίση προς τα εμπρός, αποτελείται από: δύο ζώνες με φυλλοφόρους ελισσόμενους βλαστούς, το λεγόμενο κλίμα, μία διευρυμένη ζώνη με εικόνες Δωδεκαόρτου, που περικλείεται από φυλλοφόρους πεσσίσκους και επιστέφεται με έξεργες αγγελικές μορφές και μία μικρότερων διαστάσεων ζώνη επιστυλίου με εικόνες Μεγάλης Δέησης[5], που κυριαρχούν στο σύνολο του τέμπλου. Το τέμπλο απολήγει σε χαμηλή αετωματική επίστεψη, το κλαδί, στην κορυφή του οποίου υψώνεται ξυλόγλυπτος επιχρυσωμένος σταυρός, με ζωγραφισμένο τον Εσταυρωμένο να περιβάλλεται από τις ολόσωμες μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη, τα γνωστά με τον όρο λυπηρά, να πλαισιώνονται με δύο ολόγλυφες αγγελικές μορφές. Το βάθος ανάμεσα στα ανάγλυφα χρυσωμένα διακοσμητικά θέματα είναι χρωματισμένο κόκκινο και πράσινο.

Ειδικότερα, οι πεσσίσκοι είναι ομοιόμορφοι και φέρουν στη βάση ανθοδοχεία από τα οποία φύονται φυλλοφόροι κλάδοι που καλύπτουν την επιφάνειά τους. Ψηλότερα στη ζώνη των δεσποτικών εικόνων μετασχηματίζονται σε στρεπτούς κίονες, στους οποίους αναρριχώνται κλαδιά με ρόδακες και απολήγουν σε κορινθιάζοντα κιονόκρανα. Το κατώτερο τμήμα του τέμπλου μεταξύ των ξυλόγλυπτων πεσσίσκων αποτελούν δώδεκα θωράκια, επτά δεξιά της Ωραίας Πύλης και πέντε στα αριστερά της. Το εσωτερικό κάθε θωρακίου περιβάλλεται από ομοιόμορφο πλαίσιο, ενώ το κέντρο της επιφάνειάς του είτε σχηματίζεται ωοειδές μετάλλιο είτε (Εικ.4-6) κοσμείται με σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη. Στο θωράκιο κάτω από την εικόνα του Χριστού εικονίζεται στο κέντρο το δέντρο της γνώσεως του καλού και του κακού, στον κορμό του

4. Καλοκύρης, *Ἐξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα* (ό.π.), σποραδικά, Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα* (ό.π.), 8, σχεδ. 47, όπου και σχετικά παραδείγματα. Δ. Σοφιανός, «Τα ξυλόγλυπτα τέμπλα των Μετεωρικών Μονών Μεγάλου Μετεώρου (1791) και Αγίου Στεφάνου (1814), έργα μετσοβιτών μαστόρων», στο *Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Μετσοβιτικών Σπουδών*, Μέτσοβο 28-30 Ιουνίου 1991, Αθήνα 1993, 82.

5. Καλοκύρης, *Ἐξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα* (ο.π.), σποραδικά, Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα* (ό.π.), 8-9, σχ. 47.

οποίου έχει περιτυλιχθεί ο όφις. Αριστερά του κεντρικού θέματος εικονίζεται η Εύα με το ένα χέρι να κρατάει τον καρπό από το δέντρο και με το άλλο τον προσφέρει στον Αδάμ[6]. Στα δεξιά εικονίζεται η έξοδός τους από τον παράδεισο, με τον άγγελο να κατέρχεται δείχνοντας την έξοδο και κρατώντας ρομφαία. Σκηνές με τους Πρωτοπλάστους, τον λιθοβολισμό του πρωτομάρτυρα Στεφάνου και άλλα θέματα κοσμούν επίσης τα θωράκια.

Στο πλούσιο κοσμημένο με ελισσόμενους βλαστούς, φύλλα, τσαμπιά με σταφύλια, πουλιά και δράκοντες, διάτρητο δίζωνο βημόθυρο[7] (Εικ.2-3) εικονίζεται στο κέντρο ο Ευαγγελισμός, με την Παναγία και τον Γαβριήλ σε ωοειδή διάχωρα. Στην κατώτερη ζώνη εικονίζονται μέσα σε τοξωτά διάχωρα τέσσερις μορφές ιεραρχών. Ο διαχωριστικός σταθμός φέρει κόσμημα φυλλοφόρου βλαστού με ρόδακες, καρπούς, πτηνά, ανθρώπινη μορφή και απολήγει σε ακτινωτό πόλο. Το επίθυρο της Ωραίας Πύλης φέρει πλούσιο συμπαγή ανάγλυφο διάκοσμο με φυτά και πτηνά και διάτρητη ημικυκλική οδόντωση. Παρόμοιο φυτικό διάκοσμο με γρύπες φέρουν και τα επίθυρα του διακονικού, ενώ της πρόθεσης κοσμούνται με γιρλάντες.

Πλούσια σκαλισμένοι και με αφηγηματική διάθεση είναι κοσμημένοι οι κάτω κεταμπέδες με σκηνές (Εικ.7-8), όπως ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Ανάληψη, τα Εισόδια της Θεοτόκου, η αγία Τριάδα, η φυγή στην Αίγυπτο, η αποτομή του Προδρόμου, ο αρχάγγελος Γαβριήλ, οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος να κρατούν ομοίωμα εκκλησίας, ο τιμώμενος άγιος Δημήτριος, η θυσία του Ισαάκ, να περιβάλλονται από πλούσιο διακοσμημένο βάθος με ποικίλο φυτικό και ζωόμορφο διάκοσμο. Με πλούσια σκαλιστό και παρόμοιας θεματολογίας διάκοσμο είναι κοσμημένοι επίσης και οι επάνω κεταμπέδες. Ακολουθεί μία σειρά από ημικυκλικά αψιδώματα, τα κεμέρια (Εικ.9-10) που κοσμούνται με κυματιστά πλατιά φύλλα, ανάγλυφες μορφές της Παναγίας, των Ευαγγελιστών με τα σύμβολά τους, του αγίου Δημητρίου, του αρχαγγέλου Γαβριήλ και ολόγλυφες περιστερές. Η κεφαλαιογράμματη με ελληνικούς χαρακτήρες αλλά σε βουλγαρική διάλεκτο επιγραφή (Εικ. 11), που βρίσκεται πάνω από τα κεμέρια των εικόνων των αγίων Σπυρίδωνος και Γεωργίου στο βόρειο τοίχο, μας πληροφορεί ότι η κατασκευή του τέμπλου ολοκληρώθηκε το 1855.

Για τη στήριξη του ογκώδους επιστυλίου παρεμβάλλονται κιονίσκοι[8], που

---

6. Για το θέμα βλ. Γ. Αξιώτης, *Ἡ παράσταση τῶν Πρωτοπλάστων εἰς τό ἐκκλησιαστικόν μεταβυζαντινόν ξυλόγλυπτον*, Αθήνα 1981.

7. Για την εξέλιξη και διακόσμηση των βημόθυρων βλ. Τσαπαρλής, Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου (ό.π.), 150-161, Π. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημόθυρου από τον 10ο έως και τον 18ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2008.

8. Αντί των ανδρικών μορφών γεωργών την θέση τους παίρνουν σε άλλα τέμπλα αγγελικές

πατούν σε μεγάλα κορινθιάζοντα κιονόκρανα, χαρακτηριστικό στοιχείο των τέμπλων του 18ου και 19ου αιώνα. Στο τέμπλο του Αγίου Δημητρίου Άνω Βροντούς τα στηρίγματα αυτά αποτελούνται από ανθρώπινες ανδρικές μορφές γεωργών[9] (Εικ.12). Η ασφαλής στήριξη του βαρύτατου θριγκού επιτυγχάνεται με τη βοήθεια μεγάλων τριγωνικού σχήματος κιλλιβάντων, τοποθετημένων πάνω από τις ανθρώπινες μορφές.

Το επιβλητικό και βαρύτατο επιστύλιο, το οποίο προεξέχει από το υπόλοιπο τέμπλο, αποτελείται από το κλήμα, διάτρητη ζώνη με φυλλοφόρους συστρεφόμενους βλαστούς και ανθοφόρους κλάδους που διατρέχει όλο το πλάτος του τέμπλου συνθέτοντας μοναδικό σύνολο. Στη βάση τοποθετούνται ολόγλυφες περιστερές, από τις οποίες κρέμονται κανδήλες. Ακολουθεί μία εκτεταμένη σε πλάτος και ύψος ζωφόρος, το Δωδεκάορτο, η οποία προοριζόταν να είναι διευρυμένη καθώς στο διαθέσιμο τμήμα της υπάρχει η δυνατότητα να τοποθετηθούν 40 εικόνες μικρών διαστάσεων. Οι εικόνες αν και δεν εντάσσονται όλες στον κύκλο του Δωδεκαόρτου, τοποθετούνται μέσα σε κιονοστήρικτο και ανάγλυφο ξυλόγλυπτο πλαίσιο, που απολήγει σε μεγάλα κιονόκρανα και σε τόξα, τα οποία κοσμούνται με ανάγλυφες αγγελικές μορφές και πλαισιώνονται με φυτικό διάκοσμο. Σε μία δεύτερη όμοια σε ύψος αλλά μικρότερη σε πλάτος ζώνη απεικονίζεται η Μεγάλη Δέηση. Το αποστολικό τμήμα του τέμπλου αποτελείται από 19 εικόνες, στις οποίες οι απόστολοι αποδίδονται σε προτομή, τοποθετημένες μέσα σε τοξωτό, έξεργο, ελικοειδές κιονοστήρικτο, ξυλόγλυπτο διάχωρο.

Το τέμπλο απολήγει σε χαμηλή αετωματική επίστεψη, το κλαδί, στην κορυφή του οποίου υψώνεται μεγάλος ξυλόγλυπτος επιχρυσωμένος σταυρός, με ζωγραφισμένο τον Εσταυρωμένο και τους ευαγγελιστές στις κεραίες. Πλαισιώνεται από τα λυπηρά, στα οποία εικονίζονται οι μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη, μέσα σε διάτρητο πλαίσιο. Εκατέρωθεν αυτών παραστέκουν δύο ολόγλυφες μορφές αγγέλων που κρατούν εξαπτέρυγα και ολοκληρώνουν τη σύνθεση. Ο σταυρός είναι τοποθετημένος πάνω σε λυρόσχημο διάτρητο πλέγμα, ενώ οι μορφές των λυπηρών στηρίζονται στα ανοικτά στόματα των δρακόντων[10] με συμβολικό και φυλακτικό χαρακτήρα.

μορφές, δράκοντες, πτηνά ή γυναίκες (Θ. Προβατάκης, *Ἡ Μονή Εἰκοσιφοίνισσας ἤ «Ἀχειροποίητος» τοῦ Παγγαίου Ὄρους. Θησαυροί καί κειμήλια*, Θεσσαλονίκη 1998, 121, Ν. Ολυμπίου, «Τά ξυλόγλυπτα τοῦ Καθολικοῦ», στο *Παρουσία Ἱερᾶς Μονῆς Δοχειαρίου*, Ἅγιον Ὄρος 1997, Εικ.7, Α. Κ. Θεοδοσίου, «Οι αρχιτεκτονικοί ρυθμοί και η μορφολογία στα ξυλόγλυπτα εικονοστάσια της Δωδεκανήσου», στο *Χάρις χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, τ. Β΄, Αθήνα 2004, 463, Εικ. 2, 8).

9. Βλ. κυρίως Καλοκύρης, *Ἐξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα* (ό.π.), 325, σημ. 1, όπου τονίζεται ο ρόλος των αρχιτεκτονικών αυτών στηριγμάτων και παραλληλίζεται η λειτουργία τους με τις καρυάτιδες στην αρχαιότητα.

10. Για τους δράκοντες στην επίστεψη των τέμπλων και τη διακοσμητική εξέλιξη της επί-

Το τέμπλο του ναού Αγίου Δημητρίου Άνω Βροντούς ανήκει στην κατηγορία των ανάγλυφων με έξεργο τρόπο ή κουφωτών τέμπλων[11]. Η λεπτομερής τεχνική απόδοση των θεμάτων οφείλεται στην ικανότητα του ξυλογλύπτη και των συνεργατών του. Με τη χρήση του σκαρπέλου, του γλυφάνου, του ματικαπιού και άλλων εργαλείων, αφαιρούνται τμήματα του ξύλου μεταξύ των μορφών και των ποικίλων θεμάτων και επιτυγχάνεται το επιθυμητό βάθος, που δίνει την αίσθηση του δανδελωτού ή διάτρητου κοσμήματος[12]. Επαναλαμβάνεται και εδώ η συνήθης τεχνική και πρακτική διακόσμησης, που κυριαρχεί στα τέμπλα που χρονολογούνται στα πρώτα χρόνια του 19ου αιώνα, τα οποία είναι έντονα επηρεασμένα από την διακοσμητική τεχνική του μπαρόκ. Η τέχνη του μπαρόκ στο τέμπλο μας αποτυπώνεται έντονα στις επάλληλες κυματοειδείς ζώνες του θριγκού με πυκνή, ολόγλυφη σχεδόν, διακόσμηση και πλούσια θεματολογία, που αποτελείται κυρίως από πολυέλικτους βλαστούς, λογχοειδή φύλλα, ποικίλα άνθη, ρόδακες, διάφορα ζώα και πτηνά, αγγέλους και ανθρώπινες μορφές στις καθημερινές τους δραστηριότητες, θέματα που προέρχονται από τη βυζαντινή παράδοση, με έντονες ωστόσο επιδράσεις από την αναγέννηση, το ευρωπαϊκό ή το ανατολικό μπαρόκ[13]. Στην τέχνη αυτή κυριαρχεί η τάση της πλήρωσης της διαθέσιμης γλυπτής επιφάνειας για τον λεγόμενο φόβο του κενού, όχι μόνο αποκλειστικά με θρησκευτικές σκηνές αλλά με κάθε είδους θέματα, που εμπνέονται από τις καθημερινές αγροτικές ασχολίες, τον φυτικό και ζωικό κόσμο και προβάλλονται με έξεργο και σχεδόν ανάγλυφο τρόπο.

Η πλούσια διακόσμηση, με τον πλούτο των αφηγηματικών θρησκευτικών σκηνών, των συμβολικών και αλληγορικών παραστάσεων υπό την επίδραση

στεψης γενικότερα, βλ. Καλοκύρης, *Ἐξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα* (ό.π.), 319-321, 333, Τσαπαρλής, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου* (ό.π.), 133-146, όπου και σχετικά παραδείγματα για τον συμβολισμό, Σιούλης, *Ξυλόγλυπτος διάκοσμος* (ό.π.), σποραδικά, Τρ. Σιούλης, «Οι παραστάσεις των λυπηρών των τέμπλων και η εξέλιξή τους», Βελλά, Ιωάννινα 2001, 229-240. *Με πίστη και φαντασία*, 36.

11. Η σχετική ορολογία απαντάται αρχικά στο Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα* (ό.π.), 10, και επαναλαμβάνεται και από άλλους μελετητές.

12. Καλοκύρης, *Ἐξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα* (ό.π.), σποραδικά, Κ. Μακρής, *Η Λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα 1976, 96-98, Τσαπαρλής, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου* (ό.π.), 5, 12-14, Ε. Τσαπαρλής, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο στην Ήπειρο κατά το β΄ μισό του 18ου αιώνα», στο *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 70-95.

13. Για την εμφάνιση και κυριαρχία του τεχνοτροπικού αυτού ρεύματος που επικρατεί στον ελληνικό χώρο κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου έως τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική και στη ζωγραφική διακόσμηση αρχοντικών σπιτιών, βλ. Καλοκύρης, *Μελετήματα* (ό.π.), 197 κ.ε. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου* (ό.π.), 22-23, Κ. Μακρής, «Το νεοελληνικό μπαρόκ και οι πηγές του», στο Αρμός, *Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Μουτσόπουλο*, Θεσσαλονίκη 1991, 1093-1106, όπου και η βιβλιογραφία.

του νεοελληνικού μπαρόκ, αποτελεί κοινό τόπο που εντοπίζεται σε πολλά ξυλόγλυπτα τέμπλα ναών και μονών του ελλαδικού και του γειτονικού βαλκανικού χώρου, ιδιαίτερα δε στην περιοχή της Ανατολικής Μακεδονίας. Ειδικότερα, το ανάγλυφο έξεργο εντυπωσιακό ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών[14], που χρονολογείται στα 1803, έχει πολλά κοινά στοιχεία με το τέμπλο της Άνω Βροντούς, όπως η διάταξη με την κάμψη των άκρων στα πλάγια κλίτη, η έντονη κλίση του θριγκού προς τα εμπρός, ο πλούτος της διακόσμησης με σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, από τον βίο του τιμώμενου αγίου Ιωάννου του Προδρόμου[15], αλλά και ο πλούτος των παραπληρωματικών θεμάτων με σκηνές εμπνευσμένες από την καθημερινή ζωή, επηρεασμένες από την τέχνη του μπαρόκ. Πανομοιότυπα διακοσμητικά θέματα φέρουν τα ξυλόγλυπτα τέμπλα της μονής Παναγίας Εικοσιφοίνισσας Παγγαίου, έργο ξυλογλυπτών από τη Χίο[16], και των ναών του Αγίου Αθανασίου Εμμανουήλ Παπά[17] και της Αγίας Μαρίνας Κάτω Ορεινής[18] της περιφερειακής ενότητας Σερρών, που χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα και εντυπωσιάζουν με την κατάφορτη διακόσμησή τους, με αφηγηματικές σκηνές συμβολικού και διδακτικού περιεχομένου.

Στην ίδια κατηγορία διακόσμησης ανήκουν και τα περισσότερα τέμπλα του Αγίου Όρους[19], που χρονολογούνται στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου

14. Μ. Ξύδας, Μητροπολίτης Σερρών καί Νιγρίτης, *Τό Μοναστήρι τοῦ Τιμίου Προδρόμου στίς Σέρρες*, Σέρρες 1995, Σ. Πασχαλίδης - Δ. Στρατής, *Τα Μοναστήρια της Μακεδονίας, Α', Ανατολική Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 1996, 355-402, όπου και η βιβλιογραφία για την μονή. Για τις τοιχογραφίες και τις φορητές εικόνες της μονής βλ. Αγγ. Στρατή, *Η ζωγραφική στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών. 14ος – 19ος αιώνας. Μελέτες και άρθρα*, Θεσσαλονίκη 2007, η ίδια, «Τό τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Τιμίου Προδρόμου Σερρῶν», στο *Σερραίων Διάσωσμα, Πνευματικοί καί Καλλιτεχνικοί Θησαυροί τῆς Ἐκκλησίας τῶν Σερρῶν*, Σέρρες 2008, 479-504.

15. Για τον εικονογραφικό κύκλο του Προδρόμου βλ. Α. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 1998, όπου και η βιβλιογραφία.

16. Κ. Τσιάκας, *Ἱστορία τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Εἰκοσιφοινίσσης Παγγαίου*, Δράμα 1958, 24, Δ. Κυράτσος, μητροπολίτης Δράμας, *Σύντομη ιστορία της Μονής και θαύματα της Παναγίας Εικοσιφοινίσσης*, Δράμα ^{5}2003, Προβατάκης, *Μονή Εἰκοσιφοίνισσας* (ό.π.), 117-122.

17. Αδημοσίευτο. Φωτογραφικό υλικό από προσωπικό αρχείο, Δ. Σαμσάρης, *Συμβολή εἰς τήν ἱστορίαν τῆς κοινότητος Ἐμμανουήλ Παππᾶ (ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου καί ὁ ἀνέκδοτος κῶδιξ αὐτοῦ)*, Σέρραι 1970, (βιβλιοκρισία Γ. Παπαγεωργίου, *Μακεδονικά* 12 (1972), 541).

18. Ν. Ζήκος, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο και οι μεταβυζαντινές εικόνες στο ναό της Αγίας Μαρίνας στην Κάτω Ορεινή Σερρών», *ΠΣ* 5 (1978), 27-30. Φωτογραφικό υλικό από προσωπικό αρχείο.

19. Κ. Καλοκύρης, *Ἄθως, θέματα ἀρχαιολογίας καί τέχνης Ἐπί τῇ χιλιετηρίδι (963-1963)*, Ἀθῆναι 1963, 175-216, Ν. Νικονάνος, «Βυζαντινά ξυλόγλυπτα στό Ἅγιον Ὄρος», στο

αιώνα, όπως για παράδειγμα το τέμπλο του παρεκκλησίου του Τιμίου Προδρόμου της μονής Ιβήρων (1711)[20], των καθολικών των μονών Γρηγορίου (τέλος 18ου αιώνα)[21], Χιλανδαρίου (1774)[22], Βατοπαιδίου (1788), Δοχειαρίου (1783)[23], των παρεκκλησίων του Αγίου Ανδρέου (τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα) και της Αγίας Ζώνης (δεύτερη δεκαετία 19ου αιώνα) επίσης της μονής Βατοπαιδίου[24], των καθολικών των μονών Διονυσίου (τέλος 18ου αιώνα)[25], Εσφιγμένου (1813)[26], Κουτλουμουσίου (19ος αιώνας)[27], Ζωγράφου (19ος αιώνας)[28], και άλλα.

Από το χώρο της Δυτικής Μακεδονίας ενδεικτικά αναφέρουμε τα τέμπλα των ναών της Κοίμησης της Θεοτόκου Βελβεντού Κοζάνης (1807)[29], της Μεγάλης Παναγίας Σαμαρίνας Γρεβενών (πρώτο μισό 19ου αιώνα)[30] και του Μητροπολιτικού ναού των Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου Βέροιας[31]. Από τα ηπειρωτικά σύνολα πανομοιότυπη διακόσμηση φέρει το μπαρόκ τέμπλο του ναού Αγίας Σοφίας Άρτας που χρονολογείται στα 1853[32].

Επίσης στη Θεσσαλία και ιδιαίτερα στο Πήλιο διασώζεται σημαντικός αριθμός ξυλόγλυπτων τέμπλων του 17ου, 18ου και 19ου αιώνα με πλούσια θεματολογία μπαρόκ τεχνοτροπίας, όπως για παράδειγμα τα τέμπλα του καθολι-

---

Άγιον Όρος. Φύση – Λατρεία – Τέχνη, τ. Β΄, Θεσσαλονίκη 2001, Δ. Λιάκος, «Μεταβυζαντινά ξυλόγλυπτα στο Άγιον Όρος (1600-1750), *ΔΧΑΕ* 28 (2007), 283-292, Δ. Λιάκος, «Η ξυλογλυπτική στο Άγιον Όρος το 16ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* 34 (2013), 323-335.

20. Καλοκύρης, *Άθως* (ό.π.), 184-186, πίν. 48-49. Δ. Λιάκος, «Έργα ξυλογλυπτικής στη μονή Ιβήρων Αγίου Όρους (17ος και 18ος αιώνας)», *ΔΧΑΕ* 30 (2009), 301-312.

21. Καλοκύρης, *Άθως* (ό.π.), 186-187, πίν. 50. Ν. Ζίας - Σ. Καδᾶς, *Ἱερά Μονή Ὁσίου Γρηγορίου Ἁγίου Ὄρους. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ*, Ἅγιον Ὄρος 1998, πίν. σ. 94.

22. Καλοκύρης, *Άθως* (ό.π.), 190, Εικ. ια-ιγ.

23. Καλοκύρης, *Άθως* (ό.π.), 188-190, πίν. 51 Α. Ολυμπίου, ό.π., Εικ. 1-8.

24. Καλοκύρης, *Άθως* (ό.π.), 200-203, πίν. 57, Ν. Νικονάνος, «Τά ξυλόγλυπτα», στο *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, τ. Β΄, Ἅγιον Ὄρος 1996, 537, 541-542, Εικ. 482-487.

25. Καλοκύρης, *Άθως* (ό.π.), 198-200, πίν. 55 Α-Β, Σ. Καδᾶς, *Ἡ Ἱερά Μονή Ἁγίου Διονυσίου. Ἱστορία – Τέχνη – Κειμήλια. Προσκυνηματικός ὁδηγός*, Ἅγιον Ὄρος 1997, 46-49.

26. Καλοκύρης, *Άθως* (ό.π.), 203-206, Εικ. ιδ-ιστ, πίν. Χ, 56, *Θησαυροί Ἁγίου Ὄρους, κατάλογος έκθεσης*, Θεσσαλονίκη 1997, 294, (Ν. Νικονάνος).

27. Καλοκύρης, *Άθως* (ό.π.), πίν. 51 Β, 52-54, *Ὀρθοδοξία - Ἑλληνισμός. Πορεία στήν τρίτη χιλιετία, Ἱερά Μονή Κουτλουμουσίου*, Ἅγιον Ὄρος 1995, Εικ. σ. 223, 232-233, 348.

28. M. Enev, *Mount Athos. Zograph Monastery*, Sofia 1994, πίν. 542, 462, 466.

29. Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, *Βελβεντό. Έργα βυζαντινού και μεταβυζαντινού πολιτισμού*, Βελβεντό 1997, 19, 24, Εικ. 72-76.

30. Αδημοσίευτο.

31. Α. Τσιλιπάκου, «Η περίοδος της τουρκοκρατίας. Η Βέροια», στο *Ερατεινή Ημαθία*, Αθήνα 2004, Εικ. σ. 243-245.

32. Ε. Τσαπαρλής, «Το τέμπλο της Αγίας Σοφίας Άρτας», *Σκουφάς* Έτος ΚΘ΄ (Ιαν.-Δεκ. 1984), τ. Η΄, 3-39.

κού της μονής Πέτρας στο Καταφύγι Καρδίτσας (1608)[33], των ναών Παμμεγίστων Ταξιαρχών Δράκειας (1797), Αγίας Παρασκευής Ζαγοράς (1810), και Κοιμήσεως Θεοτόκου Μουρεσίου (1810)[34].

Παρόμοια ξυλόγλυπτα σύνολα με το τέμπλο της Άνω Βροντούς απαντώνται στο χώρο των Σκοπίων και της Σερβίας[35], όπως στο ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στα Σκόπια (1824)[36], στο Πρίλεπ, στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Κρούσοβο, στη μονή Αρχαγγέλου Γαβριήλ στο Λέσνοβο, και στη Βουλγαρία στο καθολικό της μονής Ρίλα[37], στο Τρογιάν και στο ναό του Προφήτη Ηλία στο Σέσλιεβο (1849)[38].

Ως προς την τεχνική κατασκευής το τέμπλο του ναού του Αγίου Δημητρίου Άνω Βροντούς έχει ως πρότυπο το τέμπλο του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών, έργο του 1803. Σε αυτό συνηγορούν τα διακοσμητικά θέματα με σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη στα θωράκια και στους κάτω κεταμπέδες, ο κοινός τρόπος στήριξης του βαρύτατου θριγκού, με τη χαρακτηριστική κλίση προς τα εμπρός, και οι επάλληλες διακοσμητικές ζώνες του. Στην τεχνική του κυριαρχεί το έντονο έξεργο ανάγλυφο με την χρήση της διάτρητης τεχνικής να εφαρμόζεται σε ορισμένες περιοχές, που το καθιστά περισσότερο εντυπωσιακό, προσδίδοντας ιδιαίτερη μεγαλοπρέπεια, ελαφρότητα, πλαστικότητα, χάρη και συμμετρία. Αποτελεί ένα λαμπρό δείγμα της ξυλογλυπτικής τέχνης του 19^{ου} αιώνα, με την ποικιλία στην οργάνωση των μπαρόκ μοτίβων με σκηνές πλούσιας θεματολογίας από την Αγία Γραφή σε συγκεκριμένες θέσεις, όπως οι σκηνές των Πρωτοπλάστων στα θωράκια, τα ανθοδοχεία στους πεσσίσκους, τις καθημερινές ανθρώπινες δραστηριότητες και τη φυσιοκρατική απόδοση των επιμέρους θεμάτων και λεπτομερειών, όπως ανάγλυφες ανθρώπινες και αγγελικές μορφές και ολόγλυφες περιστερές, ανθοφόροι βλαστοί, γιρλάντες, ζώα, πουλιά που κατασπαράσσουν φίδια, που απο-

---

33. Στ. Σδρόλια, «Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού της μονής Πέτρας στο Καταφύγι Καρδίτσας και οι εικόνες του ζωγράφου Λάμπρου (1608)», στο *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο,* Θεσσαλονίκη 2006,

34. Μακρής, *Λαϊκή Τέχνη* (ό.π.), Εικ. 108, 102-103, 106-107, 91, 101, αντίστοιχα.

35. Για την μεταβυζαντινή ξυλογλυπτική στα Βαλκάνια, βλ. R. Hoddinott, «The Tradition od Wood Carving in macedonia», *BM 96 (1953),* 278-282, πίν. 18, M. Korović - Ljubinković, *Les bois sculptes du Moyen Age dans les regions orientales de la Yougoslavie,* Beograd 1965, D. Cornakov, *La creation des sculpteurs sur bois miaques dans les regions des Balkans à la fin du XVIIIe et au XIXe siècle,* Prilep 1986, 211-219, M. Koeva, «L'architecture et la sculpture sur bois religieuses dans la region de Pirine», στο Αρμός, *Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Μουτσόπουλο,* Θεσσαλονίκη 1991, 909-928.

36. N. Nikuljska, *Sveti Spas Skopje, L'église Saint-Sauveur Skopje,* Zagreb 1975, Εικ. σ. 15-24.

37. T. Kamenova, *Rilkijt manastir,* Sofia 1988, 80, Εικ. 11, 12, 14, 18, με πολλές ομοιότητες με το τέμπλο της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών.

38. A. Bozhkov, *Tryavna Art School,* Sofia 1983, Εικ. σ. 130-135, 136-143.

δίδονται πάνω στο κόκκινο και πράσινο βάθος σε ορισμένα τμήματα και δημιουργούν μία πλούσια σύνθεση. Ο χρωματισμός του βάθους αποτελεί στοιχείο μέσω του οποίου συνδέεται με την καλλιτεχνική παράδοση του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Η δομή, η οργάνωση και η διάρθρωση του διακόσμου του τέμπλου του ναού του Αγίου Δημητρίου Άνω Βροντούς το συνδέουν με σύγχρονα τέμπλα γειτονικών περιοχών όπως της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών, της Εικοσιφοίνισσας Δράμας, του ναού του Αγίου Αθανασίου Εμμανουήλ Παπά Σερρών.



Εικ. 1. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Γενική άποψη.



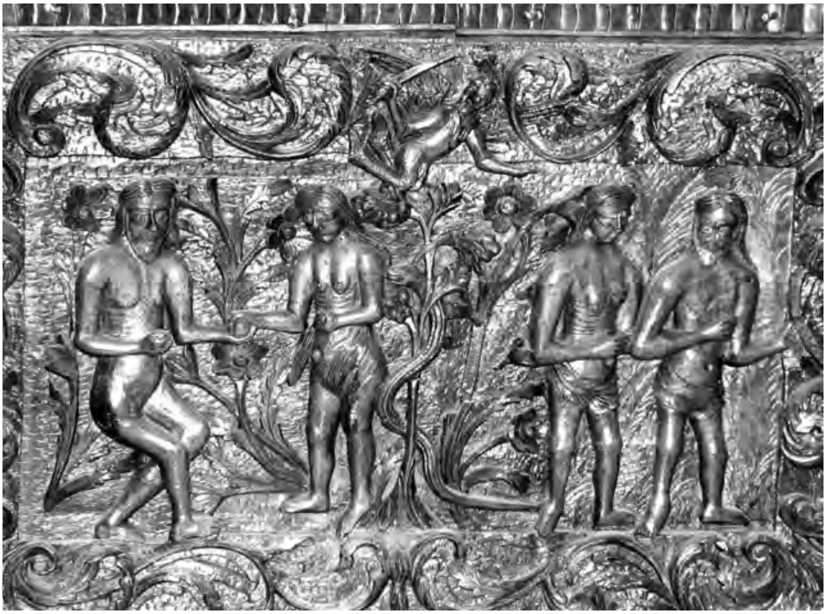
Εικ. 2. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Βημόθυρο.



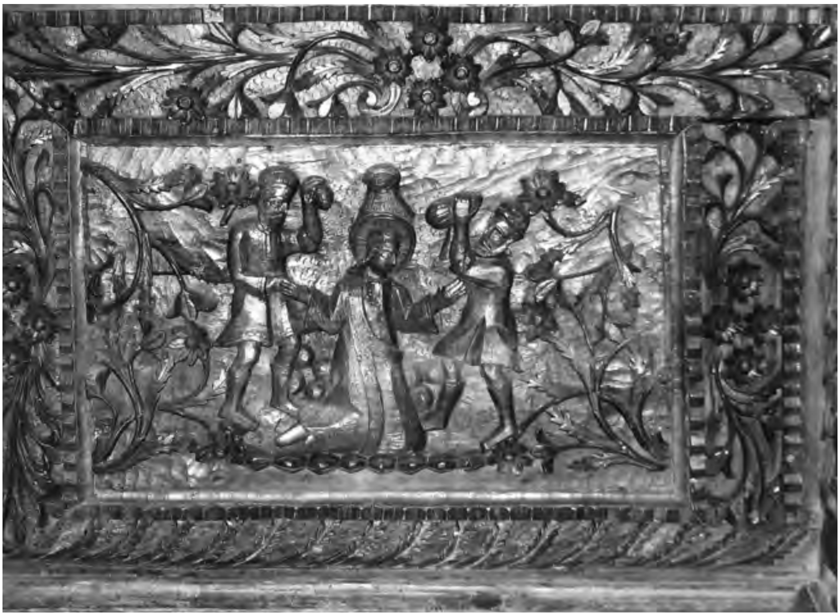
Εικ. 3. Άνω Βροντού.
Ναός Αγίου Δημητρίου.
Τέμπλο. Λεπτομέρεια βημοθύρου.



Εικ. 4. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Θωράκιο.
Οι πρωτόπλαστοι Αδάμ και Εύα.



Εικ. 5. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Θωράκιο.
Οι πρωτόπλαστοι Αδάμ και Εύα.



Εικ. 6. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Θωράκιο.
Ο λιθοβολισμός του διακόνου Στεφάνου.



Εικ. 7. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Κεταμπές. Η Γέννηση του Χριστού.



Εικ. 8. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Κεταμπές. Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



Εικ. 9. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Επάνω κεταμπές.
Ο Παλαιός των Ημερών.



Εικ. 10. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Επάνω κεταμπές.
Ο άγιος Δημήτριος, λεπτομέρεια.



Εικ. 11. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Επιγραφή κατασκευής.



Εικ. 12. Άνω Βροντού. Ναός Αγίου Δημητρίου. Τέμπλο. Λεπτομέρεια κεντρικού τμήματος.

Ἰωακεὶμ Ἀθ. Παπάγγελος

Ο ΔΕΣΠΟΤΙΚΟΣ ΘΡΟΝΟΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΣΤΗ ΓΑΛΑΤΙΣΤΑ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ

Ἡ Γαλάτιστα εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ παλαιότερα χωριὰ τῆς Χαλκιδικῆς, μνημονευόμενο κατὰ τὸν 14ον αἰ. καὶ πιθανῶς ὑφιστάμενο ἤδη στὰ τέλη τοῦ 9ου αἰῶνος[1]. Ὑπαγόταν στὴν ἐπισκοπὴ Ἀρδαμερίου, ἡ ὁποία ἀνῆκε στὴ Μητρόπολη Θεσσαλονίκης. Κατὰ τὸν 19ον αἰ. καὶ μέχρι τὴν κατάργηση τῆς Ἐπισκοπῆς, τὸ 1924, καὶ τῆς διαδόχου βραχυβίου Μητροπόλεως Ἀρδαμερίου καὶ Γαλατίστης, τὸ 1940, ἦταν ἡ ἕδρα τῆς ἐκκλησιαστικῆς Ἐπαρχίας[2].

Τὸ 1975, μὲ ἐντολὴ τοῦ τότε προϊσταμένου τῆς νεοϊδρυθείσης Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Χαλκιδικῆς Νίκου Νικονάνου, πραγματοποίησα καταγραφὴ τῶν ἐκκλησιαστικῶν κειμηλίων καὶ τῆς Γαλάτιστας. Τότε ἐπισκέφθηκα καὶ τὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς, ὁ ὁποῖος βρίσκεται δίπλα στὸν πύργο τῆς Γαλάτιστας. Σύμφωνα μὲ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφὴ (Εἰκ. 1)[3], ὁ ναὸς εἶναι κτίσμα τοῦ 1835, ἀλλά, ὅπως διεπίστωσα ἀργότερα μὲ σύντομη διερευνητικὴ ἀνασκαφικὴ ἔρευνα[4], εἶναι κτισμένος στὴ θέση παλαιοτέρου μεταβυζαντινοῦ(;) τοιχογραφημένου ναοῦ, καταστραφέντος (προφανῶς) τὸ 1821.

Μπαίνοντας τότε στὸν ναό, ἐντυπωσιάσθηκα ἀπὸ τὸν ἐνδιαφέροντα τοιχογραφημένον ἄμβωνα (Εἰκ. 2) τῶν μέσων τοῦ 19ου αἰῶνος, μὲ τὸν ἑλληνοπρεπέστατο ἀναγεννώμενο φοίνικα, ἐν πλήρει τουρκοκρατίᾳ. Εὐθὺς μετὰ δεύτερη

---

1. Ἰωακεὶμ Ἀθ. Παπάγγελος «Συμβολὴ στὴν ἱστορία καὶ ἀρχαιολογία τῆς περιοχῆς τῆς Γαλατίστης», *Χρονικὰ τῆς Χαλκιδικῆς*, 33-34 (1978), 63-67.

2. Ἀπόστολος Ἀθ. Γλαβίνας, «Ἀρχιερεῖς τῆς Ἐπισκοπῆς Ἀρδαμερίου», *Μακεδονικά*, 20 (1980), 28 (στὸ ἑξῆς: Γλαβίνας, Ἀρχιερεῖς).

3. Ἡ ἐπιγραφὴ βρίσκεται σὲ κόγχη, στὴ δυτικὴ ὄψη τοῦ ναοῦ καὶ τὸ κείμενό της εἶναι: 18†35 / Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΒΑΣΤΟΣ ΟΙΚΟΣ / ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΤΗΣ ΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΑΙ ΟΣΙΑΣ / ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΟΥ ΘΕΜΕΛΙΩΝ / ΕΦ ΙΕΡΑΡΧΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΕΓΝΑΤΙΟΥ / ΔΑΠΑΝΗ ΑΔΡΑ· ΜΑΞΗΜ· ΑΝΑΣΤΑΣΙΤΟΥ / ΜΕ ΠΡΟΣΘΕΤΟΝ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΕΠΙΛΟΙΠΩΝ / ΤΩΝ ΕΝΟΡΙΤΩΝ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΦΙΛΟΧΡΙΣΤΩΝ / ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΔΕ·Τ'ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΟΣ ΣΦΕΤΣΙΟΥ / ΕΝ ΕΤΕΙ ·Α.Ω.Λ.Ε·· ΚΑΤΑ ΜΗΝΑ ΑΠΡΙΛΙΟΝ

4. Ἡ ἔρευνα ἔγινε ἀμέσως ἀνατολικῶς τοῦ ναοῦ, ἐξωτερικῶς τῆς κόγχης τοῦ Ἁγίου Βήματος, στὸ πλαίσιο τῶν ἐργασιῶν καθαρισμοῦ τοῦ παρακειμένου ὑδρομύλου.

ἔκπληξη! Ὁ δεσποτικὸς θρόνος ἑδραζόταν πάνω σὲ ἕνα μεγάλο ἰωνικὸ κιονόκρανο[5] (Εἰκ. 3) ἀλλὰ μὲ δεύτερη προσεκτικότερη παρατήρηση διεπίστωσα ὅτι τὸ κιονόκρανο δέν ἦταν μαρμάρινο ἀλλὰ ξύλινο. Ἐπιπλέον δὲν πρόκειται γιὰ ἑνιαία κατασκευή, ἀλλὰ γιὰ δύο αὐτοτελεῖς κατασκευές, ὑπὸ μορφὴν ἑλίκων ἰωνικοῦ κιονοκράνου, ἐνσωματωμένες στὴν ὑπερυψωμένη βάση ἑκατέρωθεν τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου (σχ. 2).

Ὅταν ἀργότερα εἶδα στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης τὰ γνωστὰ ἀρχαϊκὰ ἰωνικὰ κιονόκρανα, τὰ προερχόμενα ἀπὸ τὸν ὑστεροαρχαϊκὸ ναὸ τῆς πόλεως[6] (Εἰκ. 4), διεπίστωσα ὅτι τὸ γαλατσιάνικο εἶχε πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα μὲ ἕνα ἐξ αὐτῶν (τὸ Μ.Θ. 2656, Εἰκ. 5) καὶ τέθηκε τὸ εὔλογο ἐρώτημα: Ἂν τὸ πρότυπο ἦταν τὸ ἀρχαϊκὸ κιονόκρανο, ποῦ τὸ εἶδε ὁ μάστορας κατὰ τὰ μέσα τοῦ 19^{ου} αἰ.; Καὶ ποιός εἶχε τὴ φαεινὴ ἰδέα νὰ παντρέψει, τόσο ἐπιτυχημένα, τὸ κατάλοιπο τοῦ ἀρχαϊκοῦ ναοῦ μὲ τὸν δεσποτικὸ θρόνο;

Μὲ τὴν πρόχειρη ἀποτύπωση τῆς βάσης τοῦ θρόνου (σχ. 1, 2)[7] ἐπιβεβαιώθηκε καὶ γραφικῶς ἡ αὐτοτέλεια καὶ ἡ ἀμελὴς τοποθέτηση τῶν δύο ἀνεξαρτήτων τμημάτων τοῦ «κιονοκράνου» καὶ συνειδητοποίησα τὶς βασικὲς διαφορὲς τοῦ «ἀντιγράφου» ἀπὸ τὸ πρωτότυπο. Ἐκτὸς τοῦ ὅτι εἶναι χαρακτηριστικὰ μικρότερο, ἔχει τέσσερεις νευρώσεις (εἰκ. 6) καὶ ὄχι πέντε, ὅπως ἔχει τὸ πρωτότυπο (Εἰκ. 7), ἐπί πλέον, ἀντὶ γιὰ ἕλικα ἔχει δύο ὁμόκεντρους κύκλους μὲ ρόδακα στὴν μέση (Εἰκ. 8, καὶ σχ. 2).

Σύμφωνα μὲ πληροφορία προερχομένη ἀπὸ τὸν μακαρίτη καθηγητὴ Γ. Μπακαλάκη, ἕνα ἀπὸ τὰ κιονόκρανα παρελήφθη ἀπὸ τὸν ναὸ τῆς Παναγούδας (δίπλα στὸ παλιὸ Γυμνάσιο, ἐπὶ τῆς Ἐγνατίας), ὅπου χρησίμευε ὡς βάση τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου[8] καὶ μετεφέρθη στὸ Μουσεῖο ἀπὸ τὸν Φ. Πέτσα, τὸ 1961[9]. Ἀπὸ τοὺς ἀριθμοὺς εἰσαγωγῆς τῶν κιονοκράνων διεπιστώνεται ὅτι τὸ τῆς Παναγούδας (Μ.Θ. 2656) εἶναι αὐτὸ ποὺ χρησίμευσε ὡς πρότυπο γιὰ τὴν Γαλάτιστα. Στὴ ράχη τοῦ κιονοκράνου αὐτοῦ ὑπάρχουν σκαλισμένα δύο αὐλάκια ὀρθογω-

5. Παπάγγελος, ἔ.ἀ., 72, σημ. 35.

6. Γιῶργος Καραδέδος, «Ὁ περιπλανώμενος ὑστεροαρχαϊκὸς ναὸς τῆς Θεσσαλονίκης. Πρῶτες ἐκτιμήσεις γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονική του», *Τὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἔργο στὴ Μακεδονία καὶ στὴ Θράκη*, 20 (2006), Θεσσαλονίκη 2008, 324 (ἀρ. 5). Τοῦ ἰδίου, «Ὁ περιπλανώμενος ὑστεροαρχαϊκὸς ναὸς τῆς Θεσσαλονίκης. Μουσειολογικὴ παρουσίαση τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μελῶν - προοπτικές», *Τὸ Ἀρχαιολογικὸ Ἔργο στὴ Μακεδονία καὶ στὴ Θράκη*, 20 (2006), Θεσσαλονίκη 2008, 333-339.

7. Ἡ ἀποτύπωση τῆς βάσης τοῦ θρόνου ἔγινε ἀπὸ τὴν ἀρχιτέκτονα Ἄννα Παπασωτηρίου.

8. G. Bakalakis, «Therme - Thessaloniki», *Antike Kunst*, Beiheft 1 (1963), 30-34· τὸ ἄρθρο ἀναδημοσιεύθηκε στό: *Μελέτες γιὰ τὴν ἀρχαία Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη (Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Θεσσαλονίκης) 1985, 210-215.

9. Φ. Μ. Πέτσας, «Χρονικὰ Ἀρχαιολογικά», *Μακεδονικά*, 7 (1966-1967), 293, ἀρ. 45 καὶ πίν. 3β.

νίου διατομῆς, τὰ ὁποῖα, κατὰ τὸν Μπακαλάκη, ὀφείλονται στὴν ἀνάγκη προσαρμογῆς τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου (Εἰκ. 9).

Στὸ φωτογραφικὸ ἀρχεῖο τοῦ Βυζαντινοῦ καὶ Χριστιανικοῦ Μουσείου φυλάσσεται καὶ μία φωτογραφία μὲ τὴν ἔνδειξη «*Θεσσαλονίκη, Ναὸς Παναγούδας, ἐσωτερικόν*»[10]. Ἡ λήψη (τοῦ 1903) πιθανῶς εἶναι τοῦ Λαμπάκη καὶ ἔχει ἤδη δημοσιευθῆ ἀπὸ τὴν κυρία Θ. Μαντοπούλου[11]. Ἡ Προϊσταμένη τοῦ Μουσείου κυρία Εὐγενία Χαλκιᾶ εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μοῦ παραχωρήσει ἀντίτυπο (Εἰκ. 10). Βλέπουμε τὸν δεσποτικὸ θρόνο τῆς Παναγούδας νὰ ἑδράζεται πάνω στὸ κιονόκρανο καὶ παρατηροῦμε τὰ ἑξῆς:

1ον. Τὸ κιονόκρανο εἶχε τοποθετηθῆ ἀνεστραμμένο, γι᾽ αὐτὸν τὸν λόγο τὰ σημάδια ποὺ σχολιάσαμε δὲν ἀφοροῦν στὴν προσαρμογὴ τοῦ θρόνου στὴ βάση του, διότι βρίσκονταν στήν «κάτω» πλευρά του ὡς πρὸς τὴν τότε τοποθέτηση. Ἑπομένως ἢ σκαλίσθηκαν γιὰ νὰ προσαρμοσθοῦν τὰ ἀπαραίτητα δύο (ἀποσυρτέα) δοκάρια, μὲ τὴ βοήθεια τῶν ὁποίων ἔγινε ἡ μεταφορὰ καὶ τοποθέτηση τοῦ κιονοκράνου, ἢ θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθῆ προηγηθεῖσα διαφορετικὴ χρήση τοῦ κιονοκράνου.

2ον. Ἡ κτιστὴ κλίμακα τοῦ θρόνου φαίνεται νὰ ἐπικαλύπτει τοὺς ρόδακες στὶς ἕλικες τοῦ κιονοκράνου. Προφανῶς ἡ κλίμακα εἶναι μεταγενέστερη κατασκευή[12], γι᾽ αὐτὸ ὁ μάστορας τῆς Γαλάτιστας γνώριζε τὴν ὕπαρξη τοῦ ρόδακα.

3ον. Στὸ προσωπικὸ τοῦ ναοῦ τῆς Παναγούδας δὲν ὑπάρχει (2012) ἀνάμνηση τοῦ κιονοκράνου. Ὁ δεσποτικὸς θρόνος τῆς τότε φωτογραφίας (προφανῶς ὁ τοῦ 1817/8) ἔχει ἀντικατασταθῆ περὶ τὸ ἔτος 1989[13].

Πότε τοποθετήθηκε τὸ ἀρχαϊκὸ κιονόκρανο ὡς βάση στὸν θρόνο τῆς Παναγούδας; Δὲν ἔχουμε κάποια σαφῆ σχετικὴ μαρτυρία. Ὁ ναὸς κτίσθηκε πρὸ τοῦ 1675[14] καὶ καταστράφηκε ἀπὸ πυρκαϊὰ τὴν 1η Μαρτίου 1817[15]. Ἀνακατασκευάσθηκε ἐκ θεμελίων στὴν ἴδια θέση καὶ ἐγκαινιάσθηκε τὸν Ὀκτώβριο τοῦ

---

10. Ἀρ. εὑρ. ΧΑΕ 5638.

11. Θάλεια Σ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτικὴ ἀρχιτεκτονικὴ στὴ Θεσσαλονίκη κατὰ τὴν τελευταία φάση τῆς Τουρκοκρατίας (1839-1912). Ἐκκλησίες, Συναγωγές, τζαμιά*, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 385, εἰκ. 275.

12. Στὴ μεταγενέστερη φωτογραφία τοῦ θρόνου, ποὺ δημοσίευσε ὁ G. Bakalakis, (ἔ.ἀ., στὴν ἀνατύπωση, σ. 214, ἀρ. 4), ἡ κτιστὴ κλίμακα ἔχει ἀντικατασταθῆ ἀπὸ ξύλινη καὶ ὁ ρόδακας τοῦ κιονοκράνου εἶναι ἐμφανής.

13. Ὁ παλαιὸς θρόνος εἰκονίζεται στὶς φωτογραφίες τῆς Μαντοπούλου, ἔ.ἀ., σ. 380, εἰκ. 269 καὶ 270.

14. Γεώργιος Στογιόγλου, «Ὁ ναὸς τῆς Παναγούδας καὶ τὸ γυναικεῖο "Βασιλικόν" μοναστήρι στὴ Θεσσαλονίκη», *Ζ΄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο "Χριστιανικὴ Θεσσαλονίκη", Σταυροπηγιακὲς καὶ Ἐνοριακὲς Μονές*, Ἱερὰ Μονὴ Βλατάδων 18-20 Ὀκτωβρίου 1993, Θεσσαλονίκη 1995, 93.

15. Γεώργιος Στογιόγλου, «Ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ ναὸς τῆς Παναγούδας ἐξ ἀνεκδότων πηγῶν, (1757-1905)», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς* (τοῦ Α.Π.Θ.), 19, Θεσσαλονίκη 1974, 373, 374 και 388 (στὸ ἑξῆς: Στογιόγλου, Ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ) .

1818[16]. Στὸ κιονόκρανο δὲν διακρίνονται ἴχνη φωτιᾶς, τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ σημαίνει ὅτι ἡ τοποθέτησή του στὸν ναὸ ἔγινε μετὰ τὸ 1817.

Στὰ «*γενικὰ ἔξοδα τῆς οἰκοδομῆς τῆς ἐκκλησίας Παναγούδας, καμωμένα ἀπὸ 1817 Μαρτίου ἕως 1819 Φεβρουαρίου 28*», μεταξὺ τῶν ἄλλων συμπεριλαμβάνονται[17]: «*Εἰς πέτρας φορτία 18.423 γρ. 3.673,18. Εἰς κολῶνες καὶ* ***πέτραν*** *ἀρχιερατικοῦ θρόνου γρ. 180. Εἰς δουλευτικὰ ἀρχιερατικοῦ θρόνου γρ. 175*». Τί ὑποκρύπτεται ἄραγε πίσω ἀπὸ τὴν φράση «*εἰς πέτραν ἀρχιερατικοῦ θρόνου*», ὅταν ἔχει ἀναφερθῆ ἤδη «*εἰς πέτρας φορτία 18.423*»; Μήπως ἡ «πέτρα» εἶναι τὸ κιονόκρανο; Τὸ θεωρῶ πολὺ πιθανόν.

Ποιὸς ἦταν ὁ ἐμπνευστὴς τῆς ἰδέας γιὰ τὴν ἀπομίμηση τῆς βάσης τοῦ θρόνου στὴν Γαλάτιστα; Πρῶτος πιθανὸς ὁ τότε ἐπίσκοπος Ἀρδαμερίου. Κατὰ τὰ ἔτη 1830-1865 ἐπίσκοπος ἦταν ὁ «*Ἐγνάτιος*»[18] (Ἰγνάτιος)[19], ὁ ὁποῖος, σύμφωνα μὲ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς, ἐμερίμνησε καὶ γιὰ τὴν ἀνέγερσή του, τὸ 1835. Ὡς ὑποκείμενος στὸν Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης, ὅλο καὶ θὰ λειτούργησε στὴν Παναγούδα, θὰ χρησιμοποίησε τὸν δεσποτικὸ θρόνο, θὰ τοῦ ἄρεσε ἡ σύνθεσή του καὶ ἔδωσε τὶς σχετικὲς ὁδηγίες γιὰ τὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς.

Δεύτερος πιθανὸς ἐμπνευστὴς ὁ πολὺς διδάσκαλος Ἀστέριος Φιλιππίδης, ὁ ἐκ Γαλατίστης, φημισμένη προσωπικότητα στὰ ἐκπαιδευτικὰ πράγματα τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 19ου αἰῶνος καὶ βασικὸς διδάσκαλος τοῦ Σχολείου τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος, ἀπὸ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1832 μέχρι τὸν θάνατό του, τὸν Μάρτιο τοῦ 1845[20]. Τὸ Σχολεῖο, ὅπου καὶ ἡ διαμονή του, βρισκόταν στὴν σημερινὴ ὁδὸ Στεφάνου Τάττη, ὅπου σήμερα τὸ κτήριο τῆς Φιλοπτώχου Ἀδελφότητος Κυριῶν[21], δηλαδὴ πολὺ κοντὰ στὴν Παναγούδα.

Ὅποιος καὶ νὰ ἦταν ὁ ἐμπνευστής, ἡ πρωτοβουλία του, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἀναγεννώμενου φοίνικα, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἐνταχθῆ στὶς νεοκλασικιστικὲς τάσεις, οἱ ὁποῖες ἄρχισαν νὰ ἐμφανίζονται, τόσο στὸ Ἅγιον Ὄρος ὅσο καὶ στὴν Θεσσαλονίκη, λίγο πρὶν τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνος.

---

16. Στογιόγλου, Ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ, 391-392. Βασ. Δημητριάδη, *Τοπογραφία τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς τουρκοκρατίας, 1430-1912*, Θεσσαλονίκη (Ε.Μ.Σπ.) 1983, 254-255.

17. Στογιόγλου, Ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ, 390-391, σημ. 4.

18. Βλ. τὴ σημείωση 3.

19. Γλαβίνας, Ἀρχιερεῖς, 24-25.

20. Σιδηροῦλα Ζιώγου-Καραστεργίου, «"Κατάστιχον τῆς Ἑλληνικῆς Σχολῆς Θεσσαλονίκης 1825-1844": Οἱ ἀγῶνες τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητας Θεσσαλονίκης γιὰ τὴν πρόοδο τῶν Σχολείων καὶ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐκπαίδευσης», *Θεσσαλονίκη, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τοῦ Κέντρου Ἱστορίας Θεσσαλονίκης, τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης*, 6, Θεσσαλονίκη 2002, 381.

21. Εὐάγγελος Χεκίμογλου, «Συμβολὴ στὴν τοπογραφία τῶν χριστιανικῶν σχολείων τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, 17 (Ἀπρίλιος 2005), 101-102.



Εἰκ. 1. Γαλάτιστα, ναὸς Ἁγίας Παρασκευῆς παρὰ τὸν πύργο: ἡ ἐπιγραφὴ τῆς ἀνοικοδομήσεως τοῦ ναοῦ.



Εἰκ. 2. Γαλάτιστα, ναὸς Ἁγίας Παρασκευῆς. Ὁ ἄμβωνας τοῦ ναοῦ.



Εἰκ. 3. Γαλάτιστα, ναὸς Ἁγίας Παρασκευῆς. Ὁ δεσποτικὸς θρόνος τοῦ ναοῦ.



Εἰκ. 4. Θεσσαλονίκη, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο: ἡ ἔκθεση τῶν ἀρχιτεκτονικῶν γλυπτῶν τοῦ ὑστεροαρχαϊκοῦ ναοῦ (Γ. Καραδέδος).



Εἰκ. 5. Γραφικὴ ἀποκατάσταση τῆς κύριας ὄψης τοῦ ἰωνικοῦ κιονοκράνου «τῆς Παναγούδας» (Γ. Καραδέδος).



Εἰκ. 6. Λεπτομέρεια τοῦ «κιονοκράνου» τῆς Γαλάτιστας. Ἔχει τέσσερεις νευρώσεις καὶ ρόδακα στὸ κέντρο τοῦ «ἕλικα».



Εἰκ. 7. Τὸ κιονόκρανο «τῆς Παναγούδας», μὲ πέντε νευρώσεις καὶ τὸν ρόδακα στὸ κέντρο τοῦ ἕλικα.



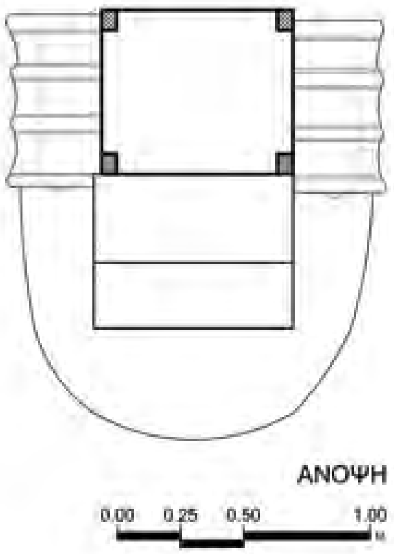
Εἰκ. 8. Ὁ «ἕλικας» τοῦ «κιονοκράνου» τῆς Γαλάτιστας, μὲ τὸν ρόδακα στὸ κέντρο τοῦ «ἕλικα».



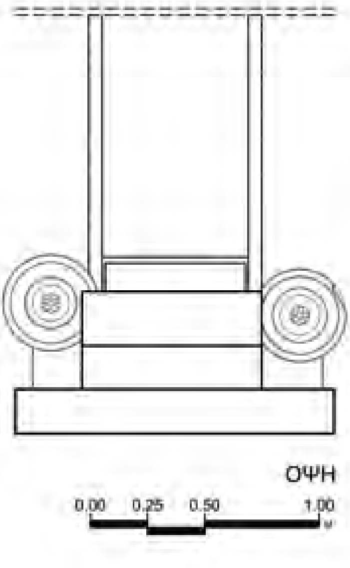
Εἰκ. 9. Ἡ δεύτερη ὄψη τοῦ κιονοκράνου τῆς Παναγούδας. Τὰ αὐλάκια στὴν ἄνω ὄψη θεωρήθηκαν ὅτι ἀφοροῦσαν τὴν τοποθέτηση τοῦ θρόνου (Φ. Πέτσας).



Εἰκ. 10. Φωτογραφία τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου τῆς Παναγούδας, μὲ τὸ κιονόκρανο (ἀνεστραμμένο) στὴ βάση του. (Φωτογραφικὸ ἀρχεῖο Βυζαντινοῦ καὶ Χριστιανικοῦ Μουσείου, ΧΑΕ 5638).



σχ. 1. Ἄνοψη τῆς βάσης τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς τῆς Γαλάτιστας.



σχ. 2. Ὄψη τῆς βάσης τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς τῆς Γαλάτιστας.

Σοφία Γερογιώργη

ΚΟΛΥΜΒΗΘΡΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟ ΤΟΝ ΚΟΥΔΟΥΝΑ ΣΤΗΝ ΠΡΙΓΚΗΠΟ

Στη Συλλογή Μικροτεχνίας του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου περιλαμβάνεται ένας μικρός αριθμός από κολυμβήθρες, μόλις τέσσερις, οι οποίες χρονολογούνται στους μεταβυζαντινούς χρόνους. Ανάμεσά τους είναι και αυτή με αριθμό ευρετηρίου ΒΧΜ 07111 (Εικ. 1). Καθώς το αντικείμενο δεν έφερε επάνω του κανένα στοιχείο ταυτοποίησης –αριθμό ευρετηρίου ή άλλη ένδειξη– δεν ήταν γνωστός ούτε ο τρόπος εισαγωγής της κολυμβήθρας στο Μουσείο ούτε η προέλευσή της, ενώ δεν εντοπίστηκε σχετική καταγραφή ούτε στα ευρετήρια εισαγωγής του Μουσείου .

Αφορμή για τη μελέτη και συντήρησή της στάθηκε το αίτημα δανεισμού αντικειμένων από το νεοσύστατο Μουσείο Πολιτισμών της Ευρώπης και της Μεσογείου στη Μασσαλία (*MuCEM*)[1]. Το Βυζαντινό Μουσείο –όπως και άλλοι φορείς του Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού– ανταποκρίθηκε την άνοιξη του 2013 στο αίτημα για δανεισμό προς το προαναφερθέν Μουσείο με δεκαέξι (16) έργα, με σκοπό αυτά να παρουσιαστούν στην έκθεση «La Gallerie de la Méditerranée» και στην έκθεση «Les Temps des loisirs». Μεταξύ των υπολοίπων έργων επιλέχθηκε και η κολυμβήθρα ΒΧΜ 07111 για να πλαισιώσει τη δεύτερη έκθεση («Les Temps des loisirs») και συγκεκριμένα για να παρουσιαστεί στην προθήκη με θέμα «Les âges de la vie»[2] (Εικ. 4-5). Η έκθεση παρουσιάζεται στον παρακείμενο ναό μέσα στο φρούριο του Αγίου Ιωάννη (Chapelle Saint-Jean) και όχι στο κεντρικό μουσειακό κτίριο (Εικ. 3).

Η κολυμβήθρα είναι κατασκευασμένη από κράμα χαλκού και φέρει, πιθανόν, ίχνη επαργύρωσης. Η κολυμβήθρα έχει ύψος 46 εκ., ενώ η διάμετρός της είναι 54,5 εκ. Αποτελείται από δύο μέρη: ένα ημισφαιρικό δοχείο εμβύθισης και ένα κωνικό πόδι, τα οποία είναι μεταξύ τους προσηλωμένα. Στις δυο αντικριστές πλευρές της είναι προσαρμοσμένα δύο κυκλικά στοιχεία, απ' όπου εξαρτώνται δύο λαβές σχήματος Ω, οι οποίες κοσμούνται με γραμμικά μοτίβα. Περιμετρι-

---

1. www.mucem.org (20/06/2014).

2. Ο δανεισμός της κολυμβήθρας έληξε τον Μάρτιο 2014 και έκτοτε έχει επιστραφεί στο ΒΧΜ.

κά, φέρει εγχάρακτη γραμμική διακόσμηση από παράλληλες ευθείες, ενώ στο πρόσθιο μέρος της απεικονίζεται ανάγλυφος σταυρός (Εικ. 2). Στο χείλος, επάνω από τον σταυρό είναι προσηλωμένες τρεις βάσεις στήριξης κεριών. Ο τύπος της κολυμβήθρας είναι πολύ διαδεδομένος κατά τους όψιμους μεταβυζαντινούς χρόνους, ομοιάζει με δοχεία αγιασμού της ίδιας περιόδου και απαντά μέχρι τις μέρες μας (Εικ. 6).

Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται κυρίως στην επιγραφή, η οποία αποκαλύφθηκε μετά τις εργασίες συντήρησής της και περιτρέχει το χείλος της. Σε αυτή αναφέρεται: «·ΤΗC ΠΕΛΟΠΟΝΗCΟΥ· ΛΑΥΡΑC· Ο ΑΡΣΕΝΙΟC· ΚΑΙ ΗΓΟΥΜΕΝΟC· ΤΗC ΙΕΡΑC ·ΜΟΝΗC ·ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ· ΚΩΔΩΝΑ 1810» (Εικ. 7-11). Αμέσως η επιγραφή προκάλεσε το ενδιαφέρον μας και έγινε η αφετηρία για να μελετήσουμε την ιστορία της μονής του Αγίου Γεωργίου του Κουδουνά, η οποία βρίσκεται στη νήσο Πρίγκιπο της Προποντίδας, εστιάζοντας στον ηγούμενο Αρσένιο που αναφέρεται στην επιγραφή.

Σύμφωνα με την παράδοση, η μονή κτίστηκε τον 10ο αιώνα (963) επί βασιλείας του Νικηφόρου Φωκά και η θαυματουργή εικόνα του Αγίου παραχωρήθηκε στο μοναστήρι από τη γυναικεία μονή του νησιού, όπου μόνασε και τάφηκε η Ειρήνη η Αθηναία[3]. Σε χρυσόβουλο του 1158 του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού, ανάμεσα σε άλλες μονές, αναφέρεται και η μονή «τω Κωδωνώ», η οποία θα πρέπει να ταυτίζεται με αυτήν του Αγίου Γεωργίου. Το 1204, κατά τη διάρκεια της Δ΄ Σταυροφορίας η μονή ερειπώθηκε, ενώ το 1302, όταν πειρατές του Giustiniani κατέστρεψαν τα κτίσματά της, οι μοναχοί την εγκατέλειψαν, αφού πρώτα έκρυψαν την εικόνα του αγίου Γεωργίου μαζί με τα αφιερώματα και τα μικρά κουδούνια που έφερε επάνω της[4]. Σύμφωνα όμως με τον ηγούμενο της μονής Πορφύριο (1856), η εικόνα θάφτηκε από τους μοναχούς μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης[5]. Πολλές είναι οι παραδόσεις σχετικά με την ανεύρεση της εικόνας και την ανέγερση της μονής. Σύμφωνα με μία από αυτές, η εικόνα βρέθηκε αιώνες αργότερα από έναν βοσκό καταγόμενο από την Πελοπόννησο, ο οποίος, όπως έβοσκε τα πρόβατά του στο νησί, αποκοιμήθηκε και ονειρεύτηκε τον Άη-Γιώργη να του υποδεικνύει τη θέση που βρισκόταν η εικόνα. Ο Άγιος του είπε να ανέβει στο λόφο και να σκάψει εκεί όπου θα άκουγε κουδούνια να χτυπούν. Ο βοσκός ακολουθώντας αυτά που του είπε ο άγιος βρήκε την εικόνα

3. Α. Μαλέτσκος, «Ἡ ἐν τῇ νήσῳ Πριγκίπῳ ἱερὰ μονὴ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου Κουδουνά», *ΕΕΒΣ* ις΄, Αθήνα (1940), 281 (στο εξής: Μαλέτσκος, Ἡ ἱερὰ μονὴ ἁγ. Γεωργίου). Η μονή ήταν τόπος εξορίας για αυλικούς αξιωματούχους, πρίγκιπες, αλλά και αυτοκράτορες. Εκεί εξορίστηκε και μόνασε μεταξύ άλλων η κόρη του Κων/νου Στ΄, Ευφροσύνη, η Ζωή Πορφυρογέννητη και η Άννα η Δαλασσινή, βλ. Α. Μήλλας, *Μνημοσύνη. Αναδρομή στα Πριγκηπόνησα*, Αθήνα 2000, 298 και 302-303 (στο εξής, Μήλλας, *Αναδρομή*) .

4. Μαλέτσκος, Ἡ ἱερὰ μονὴ ἁγ. Γεωργίου, 283.

στολισμένη με κουδούνια και στη συνέχεια επανίδρυσε τη μονή προς τιμή του Αγίου. Κατά μιαν άλλη εκδοχή, ο βοσκός ήταν από την Πρίγκιπο και, αφού επανίδρυσε τη μονή, εκάρη μοναχός με το όνομα Ησαΐας και παρέμεινε εκεί. Τέλος, σύμφωνα με μια τρίτη εκδοχή, ένας μοναχός ερχόμενος από μακριά ανακάλυψε θησαυρό με τον οποίο έχτισε τη μονή και έπειτα εξαφανίστηκε[6].

Πέρα από τα όσα αναφέρει η παράδοση, φαίνεται πως πράγματι η μονή ήταν ερειπωμένη μετά την πειρατική επιδρομή του 1302 και για τους αιώνες που ακολούθησαν μέχρι τον 18ο αι. σιωπή καλύπτει την ιστορία της, καθώς δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για την κατάσταση διατήρησής της. Περιηγητές του 17ου και των αρχών του 18ου αι. αναφέρονται μόνο σε ίχνη εκκλησίας[7]. Σύμφωνα με τον Ακύλα Μήλλα, στη Βοσπορομαχία του Senior Momars το 1752 ο άγιος Γεώργιος αναφέρεται ως «νεόκτιστο μοναστηράκι», ενώ το 1786-1787, κατά την επίσκεψη στο νησί του βοτανολόγου John Sibthorp με τον ζωγράφο Ferdinant Bauer, ο δεύτερος φιλοτέχνησε την παλαιότερη γνωστή υδατογραφία της μονής[8].

Το μοναστήρι απαντά σε πατριαρχικό σιγίλιο του Σεραφείμ Β΄ το 1760, με το οποίο κηρύσσεται σταυροπηγιακό και καθορίζεται περίπου και ο χρόνος ανοικοδόμησής του. Καθώς στο σιγίλιο αναφέρεται πως, μέσα σε οκτώ χρόνια, ο μοναχός Ησαΐας κατάφερε να ανοικοδομήσει το μοναστήρι στη θέση που, κατά παράδοση, ονομαζόταν Άη-Γιώργης Κουδουνάς, προκύπτει ότι η ανοικοδόμηση ξεκίνησε περίπου το 1751-1752 και μέχρι τότε δεν σωζόταν τίποτε στη θέση αυτή[9].

Ο Ησαΐας υπήρξε ο πρώτος ηγούμενος και κτήτωρ της μονής και μερίμνησε ώστε να ανακηρυχθεί το μοναστήρι σταυροπηγιακό. Έκτισε το καθολικό, το παρεκκλήσιο των Βλαχερνών και τα «παλιά» –όπως ονομάζονται– κελιά. Για τον σκοπό αυτό, όχι μόνο δαπάνησε όλη την περιουσία του, αλλά παράλληλα δανείστηκε και χρήματα. Μη μπορώντας να αποπληρώσει το χρέος του απευθύνθηκε στην Εκκλησία και ζήτησε να προσαρτηθεί ως μετόχι στη μονή Μεγίστης Λαύρας, γεγονός που διήρκεσε από το 1760 έως το 1773. Φαίνεται όμως πως οι μοναχοί της Λαύρας δεν μερίμνησαν δεόντως για αυτό, με αποτέλεσμα να πέσει σε μαρασμό. Έτσι στη συνέχεια, η μονή παραχωρήθηκε στη συντεχνία

5. Μήλλας, *Αναδρομή*, σ. 450.

6. Α. Μήλλας, *Άγιος Γεώργιος ο Κουδουνάς ο εν Πριγκήπω νήσω* (στο εξής: Μήλλας, Άγιος Γεώργιος ο Κουδουνάς), Αθήνα 2011,18-22.

7. Ο Tomas Smith, που επισκέφθηκε το νησί το 1680, αναφέρεται σε δύο μοναστήρια του νησιού, ο Eremya Celebi Komurcuyan τον 17ο αι. μιλά για ίχνη εκκλησίας στο ψηλότερο σημείο του νησιού, ενώ ο Richard Pococke to 1745 σημειώνει πως η μονή ήταν ερειπωμένη, βλ. Μήλλας, *Άγιος Γεώργιος ο Κουδουνάς*, 22-25.

8. Μήλλας, *Άγιος Γεώργιος ο Κουδουνάς*, 25 και 60.

9. Μαλέτσκος, Ἡ ἱερὰ μονὴ ἁγ. Γεωργίου, 286-287.

των παντοπωλών της Πόλης, η οποία το 1781, μη μπορώντας κι αυτή με τη σειρά της να το συντηρήσει άλλο, το αφιέρωσε στη μονή Αγίας Λαύρας Καλαβρύτων. Με έγγραφό του το 1781, ο Χαλκηδόνος Παρθένιος επιβεβαιώνει την προσήλωση του Κουδουνά στη μονή Αγίας Λαύρας Καλαβρύτων και παραδίδει στον τότε ηγούμενο της Λαύρας την κινητή και ακίνητη περιουσία του Άη-Γιώργη[10]. Η παραχώρηση επικυρώθηκε και με πατριαρχικό σιγίλιο του Γαβριήλ Δ′ το 1781, ο οποίος θέτει τρεις όρους για την προσήλωση αυτή: α) να μνημονεύεται ο αρχιερέας Χαλκηδόνος, β) να καταβάλλονται ετησίως στην επισκοπή Χαλκηδόνος 10 χρυσά φλουριά και γ) να έχει δικαίωμα ο αρχιερέας Χαλκηδόνος να χειροτονεί «εξόδοις» της μονής[11].

Από το 1781 και μέχρι το 1807 η μονή παύει να είναι σταυροπηγιακή και γίνεται ενοριακή, υπαγομένη στην επισκοπή Χαλκηδόνος. Έκτοτε και μέχρι το 1975, οπότε η φροντίδα του μετοχιού παραχωρήθηκε οριστικά στο Οικουμενικό Πατριαρχείο, όλοι οι ηγούμενοι του Κουδουνά προέρχονταν από την Αγία Λαύρα, με μόνη εξαίρεση την περίοδο της Ελληνικής Επανάστασης, οπότε διορίζονταν απευθείας από το Πατριαρχείο, το οποίο είχε και τη φροντίδα της μονής.

Όπως προκύπτει από τον κώδικα της Λαύρας, πρώτος ηγούμενος ορίστηκε ο προηγούμενος της Λαύρας Μελέτιος. Η παράδοση και παραλαβή της ηγουμενίας συνοδεύονταν από αντίστοιχα έγγραφα, τα οποία σώζονται στη Λαύρα. Από ένα ανάλογο παραδοτήριο έγγραφο πληροφορούμαστε πως το 1806 ο Αρσένιος, τον οποίο συναντούμε στην επιγραφή της κολυμβήθρας, διαδέχεται τον Ιερόθεο. Ένα χρόνο μετά την ανάληψη των καθηκόντων του, το 1807, ο Αρσένιος μαζί με τους άλλους Λαυριώτες μοναχούς ζητούν από τον επίσκοπο Χαλκηδόνος Ιερεμία να συμφωνήσει ώστε η μονή να ξαναγίνει σταυροπηγιακή[12]. Με τη συναίνεση του Ιερεμία, ο Πατριάρχης Γρηγόριος ο Ε′ επικυρώνει με σιγίλιο το αίτημα των μοναχών και έτσι η μονή ξαναγίνεται πατριαρχική και σταυροπηγιακή[13]. Αξιοσημείωτο είναι πως στο σιγίλιο αναφέρεται και το όνομα του Αρσενίου «τοῦ ὁσιωτάτου ἐν ἱερομονάχοις κὺρ Ἀρσενίου, ἐνθέρμου ζηλωτοῦ της μετανοίας αυτού και αξίου και πιστού οικονόμου». Ο Αρσένιος έμεινε ως ηγούμενος στον Κουδουνά μέχρι το 1813[14]. Όπως αναφέρεται στην επιστολή παράδοσης, ο Αρσένιος κατά τη διάρκεια της ηγουμενίας του ανακαίνισε το μο-

---

10. Μαλέτσκος, Ἡ ἱερὰ μονὴ ἁγ. Γεωργίου, 291-293, 296-297. Λ. Δρούλια - Χ. Μαλτέζου, «Το αρχείον της Ι. Μ. Αγίας Λαύρας Καλαβρύτων», *Σύμμεικτα* (ΕΙΕ/ΚΒΕ), Β (1970), (σ. 379-415), 397 (αρ. 33) (εξής: Δρούλια - Μαλτέζου, Αρχείον Ι. Μ. Αγίας Λαύρας).

11. Τα παραπάνω έγγραφα φυλάσσονται στη μονή Αγίας Λαύρας, βλ. Δρούλια - Μαλτέζου, Αρχείον Ι. Μ. Αγίας Λαύρας, 385-386.

12. Μαλέτσκος, Ἡ ἱερὰ μονὴ ἁγ. Γεωργίου, 301-303.

13. Δρούλια - Μαλτέζου, *Αρχείον Ι. Μ. Αγίας Λαύρας*, 390, Μαλέτσκος, Ἡ ἱερὰ μονὴ ἁγ. Γεωργίου, 304-307.

14. Στη συνέχεια τον διαδέχτηκε ο μοναχός Γεροϊωνάς.

ναστήρι: έκτισε το συγκρότημα των κελλιών στην κορυφή του βουνού, έφτιαξε στάβλους, μύλους και στέρνες, για τα οποία ξόδεψε περίπου 59.000 γρόσια. Επίσης, μερίμνησε το 1808 για την κατασκευή της επένδυσης της εικόνας του Αγίου, η οποία κόστισε 11.910 γρόσια, και προίκισε τη μονή με ιερά κειμήλια, ένα από τα οποία, προφανώς, ήταν και η κολυμβήθρα[15].

Από τις επιστολές παράδοσης προκύπτει πως ο κάθε ηγούμενος είχε επταετή θητεία στον Κουδουνά και στη συνέχεια, επιστρέφοντας στα Καλάβρυτα, έφερνε μαζί του και μέρος των κειμηλίων. Για αυτό άλλωστε στο σκευοφυλάκιο της Λαύρας φυλάσσεται μεγάλος αριθμός αντικειμένων κατασκευασμένων στην Κωνσταντινούπολη (π.χ. κεντήματα Κοκώνας του Ρολογά, αργυρά από καραμανλήδες τεχνίτες της πόλης κ.ά.).

Πιθανόν η κολυμβήθρα να κατασκευάστηκε από κάποιον τεχνίτη της ευρύτερης περιοχής της Κωνσταντινούπολης και να μεταφέρθηκε στην Λαύρα από τον Αρσένιο κατά την επιστροφή του εκεί, μαζί με άλλα κειμήλια. Άγνωστος παραμένει ο τρόπος εισαγωγής της στο Μουσείο, καθώς η επισταμένη έρευνα δεν απέδωσε καρπούς[16].

Ο άγιος Γεώργιος ο Κουδουνάς είναι προστάτης των ατόμων με ψυχικά νοσήματα και από τα πρώτα χρόνια ανέγερσής της η μονή θεωρείται άσυλό τους. Καθώς οι ψυχικές ασθένειες θεωρούνταν πως προέρχονται από σατανικά πνεύματα, η χριστιανική θρησκεία προέβλεπε την παραμονή-νοσηλεία σε ναούς και αγιάσματα με σκοπό την ίαση του ασθενή. Για το λόγο αυτό, ο πατριάρχης Κωνστάντιος Α΄[17] (1830-1834) ορίζει με σιγίλιό του πως ο εκάστοτε ηγούμενος του Κουδουνά οφείλει να περιθάλπει τους ασθενείς[18]. Οι πάσχοντες προσέρχονταν στη μονή και προσδένονταν με αλυσίδες και κρίκους στο «αγίασμα», τον χώρο όπου βρέθηκε η εικόνα του Αγίου, περιλούζονταν με το αγίασμα και παρακαλούσαν για την ίασή τους. Αρκετοί ξένοι, οι οποίοι επισκέφθηκαν το μοναστήρι κατά τον 19ο αι., γράφουν εντυπωσιασμένοι για τον τρόπο θεραπείας των δαιμονιζομένων. Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια της Mme de la Ferte-Meun, με τα οποία περιγράφει τη διαδικασία: «τους υποβάλλουν σε ψυχρολουσία (με το αγίασμα) και τους κλείνουν σε τρύπες απ' όπου ελεύθερο είναι μόνο το κεφάλι»[19]. Κατά τη διάρκεια έργων «αποκατάστασης» του ναού, μεταξύ άλλων επεμβάσεων, οι κρίκοι πρόσδεσης τσιμεντώθηκαν.

---

15. Μήλλας, *Άγιος Γεώργιος ο Κουδουνάς*, 52-56 και 84.

16. Εικάζουμε πως από εκεί θα πρέπει να έφτασε στο ΒΧΜ, πιθανόν μέσω του Γ. Λαμπάκη και της ΧΑΕ.

17. Μ. Γεδεών, *Πατριαρχικοί Πίνακες*, Κων/λις 1884, 689-692.

18. Μαλέτσκος ῾Η ἱερὰ μονὴ ἁγ. Γεωργίου, 308-309.

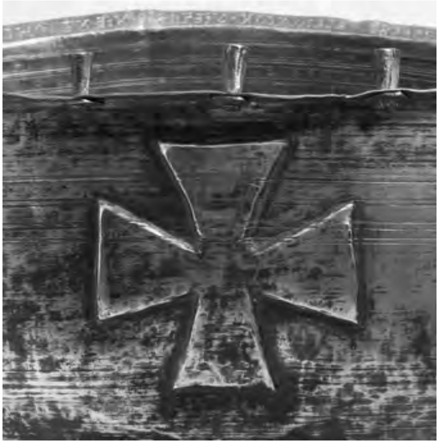
19. Μήλλας, ό.π., 56. Για τη θεραπευτική πρακτική και τη χρήση των ιαματικών κρίκων βλ. Ο. Γκράτζιου, «Κρίκοι φρενοβλαβών» από τη Μικρά Ασία. Στο περιθώριο της ιστορίας της ιατρικής και της ιστορίας των μουσείων», *ΔΧΑΕ*, ΚΣΤ΄ (2005), 389-400.

Καθώς ο Άγιος είναι γνωστός για τα θαύματά του και προσφιλής τόσο στον χριστιανικό όσο και στον μουσουλμανικό κόσμο, χιλιάδες προσκυνητές προσέρχονταν στο μοναστήρι την ημέρα της γιορτής του. Για τον λόγο αυτόν το μοναστήρι ετύγχανε της φροντίδας και προστασίας της τουρκικής πλευράς σε όλη τη νεότερη ιστορία του. Μόνη εξαίρεση αποτελεί η περίοδος από την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 μέχρι το 1852, γιατί όλοι οι μοναχοί του θεωρήθηκαν ύποπτοι, καθώς προέρχονταν από την Πελοπόννησο, αλλά και επειδή το μοναστήρι ήταν γνωστό πως αποτελούσε σύνδεσμο μεταξύ των Φιλικών και του Πατριαρχείου.

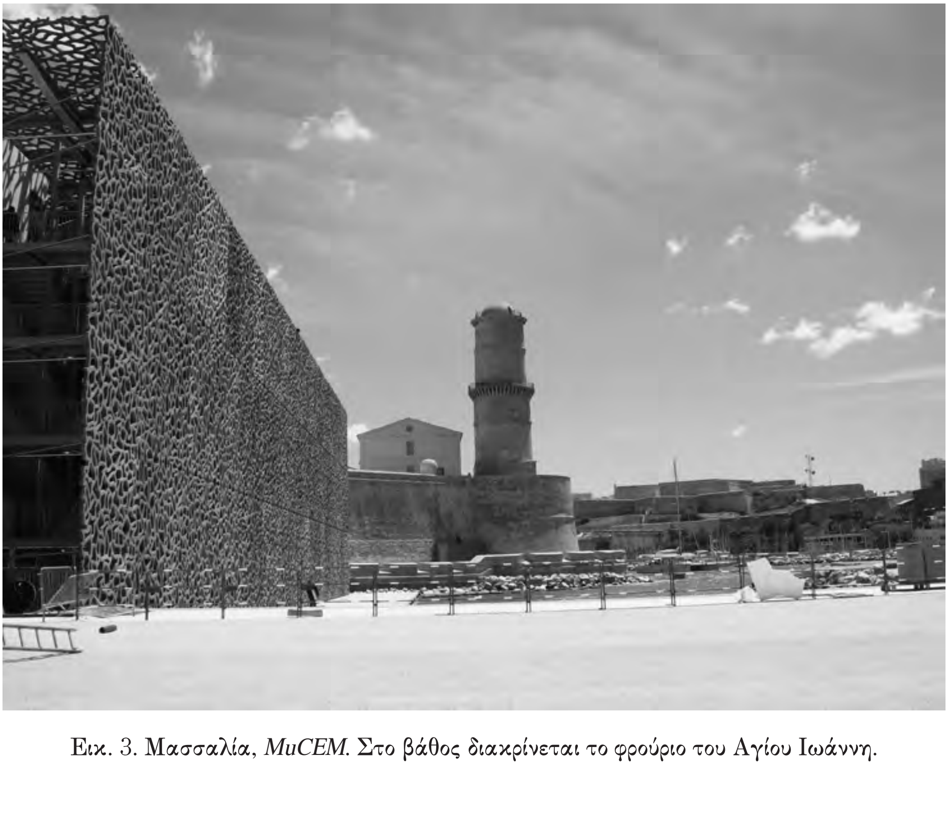
Η μονή συνεχίζει και σήμερα την ιστορική διαδρομή της και οι προσκυνητές, χριστιανοί και μουσουλμάνοι, εξακολουθούν να ανεβαίνουν στον λόφο σιωπηλοί, ξετυλίγοντας κλωστές μέχρι την είσοδο της εκκλησίας. Πολλοί γράφουν την επιθυμία τους σε χαρτάκι που το κρεμούν στα γύρω δέντρα και αποχωρώντας λαμβάνουν, ως ευλογία του Αγίου, κουδουνάκια, τα οποία θεωρούνται «θαυματουργά», ελπίζοντας σε επίλυση των προβλημάτων τους.



Εικ. 1. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Κολυμβήθρα. 1810. ΒΧΜ 07111 (φωτ. Θεοδώρα Τελέκογλου).



Εικ. 2. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Λεπτομέρεια της κολυμβήθρας ΒΧΜ 07111(φωτ. Θεοδώρα Τελέκογλου).



Εικ. 3. Μασσαλία, *MuCEM*. Στο βάθος διακρίνεται το φρούριο του Αγίου Ιωάννη.



Εικ. 4. Μασσαλία, *MuCEM*, Chapelle Saint-Jean. Η προθήκη «Les âges de la vie»,
όπου εκτίθετο και η κολυμβήθρα.



Εικ. 5. Μασσαλία, *MuCEM*, Chapelle Saint-Jean. Λεπτομέρεια της προθήκης «Les âges de la vie» με την κολυμβήθρα.



Εικ. 6. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Ασημένιο δοχείο αγιασμού με καραμανλίδικη επιγραφή στη βάση του (ΒΧΜ 02197). 1815. Από την Μικρά Ασία.



Εικ. 7. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Λεπτομέρεια της κολυμβήθρας ΒΧΜ 07111 με την επιγραφή (φωτ. Θεοδώρα Τελέκογλου).

Elena Papastavrou - Dafni Filiou

CHURCH EMBROIDERY IN CONSTANTINOPLE DURING THE 19TH CENTURY.
PUTTING A VEIL BY KOKONA OF ROLOGA IN CONTEXT[1]

This research note analyzes holistically the important nineteenth century Sanctuary Door hanging by famed Constantinopolitan embroiderer Kokona of Rologa, currently in the collection of the Byzantine & Christian Museum (BXM 21055). Such fine examples of Greek-Orthodox ecclesiastical art are valuable sources of information on the trends in iconography and aesthetic, the evolution of embroidery techniques and the cultural context of the Ottoman capital. By putting the chosen signed artifact in artistic and cultural context we are given the chance to explore what direction the Constantinopolitan School had taken in its last period, before the increased industrialization of vestments. We can also understand the way that female-led embroidery workshops functioned and the position that female embroiderers enjoyed as artists in nineteenth century Constantinople.

ICONOGRAPHY AND TECHNIQUE

According to the inscription, the Sanctuary Door-hanging depicting the Presentation to the temple (BXM 21055, 110 cm X 95,5 cm) (fig. 1) was commissioned to the famous embroiderer Kokona of Rologa (fig. 2a) by a plethora of donators for the monastery of *Hypapante*[2] (fig.2b). Two documents from the

1. The article is a pre-publication from the catalogue raisonné, currently in preparation, *Constantinopolitan embroideries from the collection of the Byzantine and Christian Museum (17th – 19th centuries)*. A detailed presentation on the iconography and the technique of the Kokona of Rologa's Sanctuary Door hanging is made in E. Papastavrou, D. Filiou, Χρυσοκέντητο πέτασμα Ωραίας Πύλης της Κοκόνας του Ρολογά από τη Συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (αρ. ευρ. ΒΧΜ 21055), *Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιατικής Τέχνης*, (εκδ. Ι. Στουφή) Αθήνα 2012, σ. 301-314.

2. «*Κτήμα υπάρχει της Υπαπαντής της αγίας του ναού μονής δια συνδρομής του πανοσιολογιωτάτου κυρίου Αγαπίου δι' εξόδων των δούλων του Θεού … στεργίου σωτηρίτζας ιωάννου, δεσποινούς ελένης εμμανουήλ δημητρίου Γιαννάκη κέντρο ηλία νικολάου λαζάρου θωμά χρίστου κωνσταντίνου σουλτάνας βασίλη αναστασίου ελένης νικολάου ιωάννου πέτρου δεσποινούς κοσμά τρούπηο κατερίνης ιωάννου … νικολάου φιλίππου ανδρέου άννης ράντο στογιάννη απελή στεργίου ελισάβετ ζήση*».

Koventiarios Library (Kozani), give information for two embroidered veils, an *epitaphios* and a sanctuary door hanging, by Kokona of Rologa at the *Hypapante* Monastery (Naoussa), destroyed in 1822, during the Greek Revolution[3]. The 1812 *Epitaphios* was sold by the monastery's monks to the Church of the Virgin of Velvento, in 1818, where it remains until today. From the inscription and the fate that the *epitaphios* had we may assume that the Sanctuary door hanging was sold during the same period to the Church of Saint George in Thessaloniki, before entering the Museum's collection in 1937. According to this information the object is datable, made sometime between 1812 and 1818.

The composition follows a traditional Byzantine iconographical type[4]. However, Virgin Mary's posture of with crossed hands in front of her chest[5], Anna's placement in the center of the left group instead of Joseph, and the cage with the chicks are obvious loans from the West. This is also the case with the background's tall buildings seen in perspective, as well as the vegetal motif. As for the sphere with a cross, held by child Christ, it most probably originates from the theme of the Virgin as Unwithered Rose (Παναγία Αμάραντο Ρόδο), a very common theme in 18th and 19th century[6].

Identifying the original models of the composition is not an easy task. Nevertheless, certain sixteenth and seventeenth century Flemish engravings present some of the mentioned features. The cage can be seen in the hands of the Virgin[7] or of an acolyte[8]. Then, in a 1752 engraved paper icon of the *Olympiotissa*[9] based

3. The documents are: 1) KT1/Υ9, Λ40, L8513 και 2) KT1/Υ7, Λ36, L8511,. N. P. Delialis, Ο επιτάφιος Βελβεντού και δύο κώδικες, *Μακεδονικόν Ημερολόγιον – Σφενδόνη* (1955) p. 185-191. pl. A. Voudouris, Αναψηλάφηση της ιστορίας του Μοναστηριού της Υπαπαντής του Σωτήρος Νάουσας, *Χρονικά Ιστορίας και Πολιτισμού Νομού Ημαθίας*, Jan.-Apr. 2014, year Ζ' - Nr. 22, p. 24-39.

4. *LCI*, 1, 473-477 ; *Iconographie der christlichen Kunst*, I, σ. 100 *sq.*

5. 22.TheThe gesture means in the first place humiliation; it is current in Byzantine art, but it is widely expanded in the West, especially regarding the iconography of the Virgin in the Annunciation. Basically, it means the pray. H.Papastavrou, *Recherche iconographque dans l'art byzantin et occidental du XIe siècle au XVe siècle. L' Annonciation, Bibliothèque de l'Institut Byzantin et Post-byzantin de Venise* (25), Venice 2008, 192 *sq.*

6. D.Papastratos, *Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665-1899*, Athens 1990, 1, Nr. 122-133.

7. M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservees au Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royale Albert Ier*, 1, Brussels 1978, pl. 86, fig. 647.

8. *Les estampes des Wierix*, 3.1, pl. 336, fig. 2189. *Ibid.*, pl. 348, fig. 2237 and fig. 336, fig. 2188.

9. Papastratos, Paper Icons, 1, Nr.168, p. 170, 171.

on a design by Christopher Zephar, the Virgin carries a cage in the *Hepapante*[10]. On the other hand, the group arrangement in the embroidery can be seen in certain 19th century paper icons[11]. Finally, the floral motif bears the influence of Western art[12].

These observations lead us to the conclusion that the designer probably reproduced a common iconographical type, as crystallized in 18th and 19th century Balkans and Greece, with the contribution of different elements from Byzantine and Western artistic traditions, thanks to the circulation of engravings.

Moving to the technique, the veil's embroidered silk ground fabric is satin of a light reddish tone. The figures' bodies' flesh is created on a flat surface with silk threads that trespass the textile so that it can also be seen on the reverse. The silk threads are very fine and follow the anatomy (fig. 3). The features of the faces are formed in different brownish tones, on which the relatively strong intervention of the painters' stroke offers more detailed shadings, lights and colors. On the contrary, on the parts destined to be covered by metals, padding threads are applied to create a relief (fig. 4). Kokona's veil is a high relief, which is a Western influence by the 18th century. Metal threads or wires that cover the padding threads never trespass the fabric, but are couched by silk threads, which function as loops. Finally, the way of fixing metal threads and wires creates a variety of stitches offering various optical effects.

The metals are gilded silver or silver in the form of cylindrical wire or strip. Metal threads consist of strips wound with a close or open S or Z twist around a fibrous core. In order to render the details of the decoration, sometimes, only metals can be used, as it happens with the haloes (fig. 4a): a group of 5 wires is couched up and down following the borders of the halo. For the garments, a couple of wires are couched in the same way. In other places we can observe a combination of materials. Thus, in the himation of Infant Jesus, two gilded metal threads wound in Z are couched on the borders in alternation with a strip (fig. 4b).

In addition, there is an effort to ascertain a realistic form and texture of the objects. F.i., the candle shows tirtir and wires and strips wound together (fig. 5); for the cage (Fig. 6), the background is of 1 wire and 1 brown silk thread wound

---

10. See also the eighteenth century Presentation icon from Thrace (Saint Anastasia Farmacolytria, in Macre of Evros, where Joseph carries the cage, Papastavrou, Filiou, Χρυσοκέντητο πέτασμα Ωραίας Πύλης της Κοκόνας του Ρολογά (as in note 1).

11. D. Papastratos, *Paper Icons*, 1, Nr. 122, p. 132 ; Nr. 126, p. 135, 136 ; Nr. 129, p. 137 and 139.

12. *Les estampes des Wierix*, 3.1, pl. 323, fig. 2131.

together in S and again the whole wound with 2 gilded wires. Over this "wavy" surface, the birds are made of silver wires couched on the borders, whereas glass pearls are used for the eyes, and other details are made using brown thread. The whole of the cage is topped by bars made of 13 silver wires wound in S together with 1 silver wire. The technique of the bars above described, seems to be usual in 19th century Ottoman embroidery[13].

Furthermore, examination under the microscope has shown that some surfaces, such as the veil covering the hand of Symeon carrying the Infant (fig. 4), have received a transparent material with the aid of the painter's brush as a top coat, so that the effect of solid surface is created. On other places, as on the faces (fig. 7), one can see the detailed features created by painting. This is not the first time that a painting intervention is made on Constantinopolitan Greek Orthodox embroidery[14]. In addition, it seems that painting on embroideries was a widespread practice in 19th century[15]: it rendered shadings as well as other details better and quicker.

Finally, regarding the floor (fig. 8a), there is an innovation: a chenille thread (Fig. 8b) is applied, which was produced in France during the 18th century and, obviously, used to be exported in the Helladic region and probably in the Balkans too, by means of fairs. Thus, as we have observed, some details of the 1854 veil of Bema-Door belonging to the Monastery of Saint-John-the-Baptist in Serres, N. Greece (BXM 21057) show the application of chenille thread.

To conclude, in many aspects the Kokona of Rologa's work follows traditional Constantinopolitan embroidery technique that we see in the previous centuries. In the first place, the silk threads that cover the flesh continue to be as fine as in earlier Constantinopolitan Greek Orthodox embroideries. Nevertheless, in some places, as such the hair and beard, the threads become thicker. Secondly, the work is uniform and very attentively executed. In order to render the diversity of texture of the different objects represented, the technique is extremely varied, handed down from the Byzantine era, as we have been able to substantiate[16]. Thirdly, there

13. H. Bilgi, I. Zanbak, *Skill of the hand, delight of the eye, Ottoman Embroideries in the Sadberk Hanim Museum Collection*, Istanbul 2012, p. 310 (especially part of the crown, and the butterfly), p. 330.

14. We have observed for example, the hair and beard of Christ on a 1682 embroidery by Despoinetta (BXM 1702) are made of silk thread which received a special treatment before the application so that it resembled real hair, cf. Papastavrou, Filiou, Πέτασμα Κοκόνας του Ρολογά (as in note 1).

15. The *epigonation* BXM 20832 with the bust of the Pantocrator has a lot of brush painting on the embroidery.

16. In order to examine the relationship between the Byzantine embroidery tradition before 1453 and the technique of the Constantinopolitan School, we have observed Late-Byzantine em-

Tis an effort to render the differentiation of the texture of the represented details, as they may appear in the real world.

Apart from similarities to the earlier production, the large use of metal threads (wires are less extensively applied) and lack of pearls probably point out an effort to keep the price affordable. To continue, some innovations in technique and materials used by Kokona of Rologa are very characteristic of 19th century Constantinopolitan embroidery. Painting on embroidery is one tendency of that time, which may indicate that the execution of the embroidery has become more time-effective than before. The most important innovation of Constantinopolitan and Post-byzantine embroidery in general must have been the application of the French chenille thread, a new at that time industrial material. The chenille thread substitutes the systems of mingling silk threads with wires or metal threads that handcrafted and refers to a more standardized and quicker application. Finally, we may conclude that Kokona of Rologa worked in a very well organized workshop, which followed the dominant currents in Greece and the Balkans. We have seen that different elements of Byzantine tradition, as crystallized after the fall of Constantinople in the Orthodox world, were combined with Western loans which arrived mainly via engravings. Then, post-Byzantine embroidery technique, which was based on the Byzantine, was enriched with Western European techniques and new industrial materials, and finally "mingled" with the Ottoman production of the Capital.

Finally, our technical examination on a series of works has led to attribute some of them to the Constantinopolitan nineteenth century production. Some examples include an *epigonation* with the Nativity (BXM 20827) (fig. 9), two very similar *epigonatia* depicting the Baptism (BXM 20816) and (BXM 20834) (fig. 10), a couple of *epimanikia* with the Virgin (BXM 20665) and Christ (BXM 20666) (fig. 11α, 11β). All the above mentioned works show a certain variety in technique and style. For example, the latter couple of *epimanikia* presents a special technical characteristic in the rendering of flesh: an applied piece of undyed fabric substitutes embroidery, upon which the features are embroidered in an undetailed way with brown silk thread. Such important variations point out that there were many different workshops which preferred different techniques. We may assume that among other factors the work depends not only on the dexterity of the embroiderer, but also on the will of the commissioner or the sum that the latter could spend.

---

broideries of the Byzantine and Christian Museum, the Thessaloniki *epitaphios* and the 1471 stole of the Bishop of Chalkidon kept in the Peloponnesian Folklore Foundation (Nafplio), see in the forthcoming catalogue on the Constantinopolitan School of embroidery.

GREEK EMBROIDERERS AND FEMALE-LED WORKSHOPS IN CONSTANTINOPLE DURING THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

We can assume that Kokona of Rologa was one of the most renowned embroiderers of her time, as attested by the number of signed works[17] and certain written sources. In my research, I managed to trace two Greek documents which enlighten us on the organization and functioning of female-led workshops. The first one, directly relevant to Kokona of Rologa, is an epistle of the administrator from the Holy Virgin's pilgrimage on the island of Tenos, Chatzi Georgios Siotos[18], written in Constantinople on the 2nd of December 1831. In this document we learn that Siotos had travelled to Istanbul and among other tasks he had to search for an embroiderer who could craft a liturgical veil for the Tenos pilgrimage (fig. 12). For that purpose, he met Kokona of Rologa, who lived with her daughter in Beşiktaş (Μπεσίκτασι), as she was recommend by a colleague of his. For the veil the embroiderer initially asked for 7000 *gurûş/γρόσια*, which seems like an extortionate sum to Siotos. As an act of piety the embroiderer reduced the price to 4000 *gurûş/γρόσια*, a modest sum that could not even cover the expenses, and did not charge for her work. This oblation to the Virgin came together with her assurance that the veil's decoration would be the same as the one she had sent to Russia. The inscription mentions that it is the "Work of both Kokona of Rologa and Gregoria of Kosta the priest, on the epitaphios of Tenos, dated on the 4th of February 1833"[19].

---

17. For the Benaki Museum *epitaphios* see Johnstone 1967 fig. 118; Schilb 2009 fig. 136

18. N. G. Sakellionos, S. N. Philippidou, *Ιστορία του εν Τήνω Ιερού Ναού και Ιδρύματος της Ευαγγελιστρίας, προσκυνήματος των απανταχού Ορθοδόξων από ευρέσεως της θαυματουργού εικόνος μέχρι σήμερον*, Hermoupolis Syros 1928, σ. 158, 159. "*Την 2 Δ/βρίου 1831εν Βασιλευούση : ... Ερευνήσας,… εύρον την γυναίκα εκείνην, η οποία ημπορεί να δουλεύση, πλην με εζήτουν επτά χιλιάδας γρόσια. Εγώ επειδή και η ποσότης μοι εφάνη πολλή, χωρίς να συγκαταβαίνει οβολόν έφυγα άπρακτος. Πάλιν επήγα και δευτέραν φοράν, όμως εύρον την γυναίκα πολύ διαφορετικήν από το πρώτον. Φαίνεται ότι η Κυρία Θεοτόκος να ήτο μέσα εις την ψυχήν της. Χωρίς την παραμικράν συγκατάβασιν το εσυμφωνήσαμεν δια τέσσερες χιλιάδες γρόσια και να μας το προφθάσει εις τον καιρόν, με όρκους φρικτούς ότι αυτά τα γρόσια όπου θέλει λάβει, εις τα έξοδά του δεν φθάνουν, και η ζημία όπου θέλει δοκιμάσει να λογίζεται από μέρους της ως έν αφιέρωμα εις την Υπεραγίαν Θεοτόκον, και με υπόσχεσιν, το σχέδιο να είναι όλον εκείνο το ίδιον όπως και εις την Ρωσσίαν έστειλεν. Είναι αυταίς δύο γυναίκες, μήτηρ και θυγάτηρ, εκείναι τας οποίας ο κύριος Πέτρος, ο ψάλτης της Εκκλησίας, μάς έλεγεν, αι οποίαι κάθηνται εις το Μπεσίκτασι»…*

19. This is the original Greek text of the inscription: 'Πόνημα Κοκώνας του Ρολογά, Γρηγορίας Κώστα Παππά 1833, Φεβρουαρίου 4'.

This document allows us many important observations on the time that such an artifact required to be made, its cost and how it was commissioned by the client to Kokona. First of all, it is clear that it took 15 months for the veil to be made. Then, the impressive sum of 4000 *gurûş (γρόσια)* [20] was not enough even for the costs of the raw materials. Thirdly, the two female embroiderers directly negotiated with Siotos without any other mediator. Then, it seems that they had an international clientele. Indicative of their fame was also that they were commissioned to produce a veil for the prestigious pilgrimage of Tenos. Finally, there is also a religious aspect to the work, as it is evident that Kokona did not only execute the religious commissions indifferently, but was willing to reduce the price as an act of piety.

A second testimony is found in the biography of a Phanariot woman, Ekaterina Mavrokordatou[21] (1800-1871) (fig. 13) married to Spyridon Trikoupis. The text is written by her daughter, Sophia Trikoupi[22], who explains that during the Greek

---

20. The *gurûş* was a big silver coin issued by the Ottoman state during the reign of Suleiman II (1687-1691). In the 19th century, it was greatly devaluated, Eu. D. Liata, *Φλωρία δεκατέσσερα στένουν γρόσια σαράντα. Η κυκλοφορία των νομισμάτων στον Ελληνικό χώρο, 15ος-19ος αιώνας*. Athens 1996, p. 108 and 121-123. In 1802, in Thessaloniki, 20-22 *oka* wheat coasted 13 *gurûş*, N. G. Svoronos, *Το εμπόριο στη Θεσσαλονίκη τον 18ο αιώνα*. Athens 1996, p. 113. Just before the Greek Revolution of 1821, the General John Makryannis bought so much grain with 5-6000 *gurûş*, that by selling it he has been able to make a fortune in Arta; he bought a building in a good quarter, he paid his debts, and bought a silver rifle and other weapons, General John Makryannis, *Απομνημονεύματα*, B. Sfyroeras (Instroduction, comments), Athens 1996, p. 27.

21. She was daughter of Nikolaos Mavrokordatos (1744-1818), a *literato* and statesman from the Danube Principalities, and of Smaragda Karatza (born *c.* 1766), the daughter of the Prince of Wallachia, Nikolaos Karatzas (1737-1784) and sister of John Karatzas, Prince of Wallachia from 1812. Brother of Aikaterina Mavrokordatos was Alexander Mavrokordatos (1791-1865), a political leader during the Revolution of 1821, diplomat and first prime minister of the Modern Greek state (1833-1834, 1841, 1844, και 1854-1855).

22. Sophia Trikoupi, *Η Μήτηρ μας Αικατερίνη Τρικούπη, το γένος Νικολάου Μαυροκορδάτου (1800-1871)*, ed. E. Droulia, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, Athens 2012, p. 9, 10. «*Όλαι ή μάλλον αι πλείσται, των Φαναριωτικών οικογενειών υπέφερον καταφανώς μεγίστας στερήσεις κατά τα έτη της Επαναστάσεως, μόνη η της Μητρός μας και υπηρέτριαν διετήρησεν και την ενδυμασίαν είχεν οπωσδήποτε κομψήν, προς μεγίστην των άλλων του Φαναρίου Κυριών έκπληξιν ... Το αίνιγμα της σχετικής ταύτης ευμαρείας έγκειτο εις την, εν κρυπτώ, νυχθημερόν εργασίαν των τριών Αδελφών του Μαυροκορδάτου, και της παρ' αυταίς ευρισκομένης θετής νέας. Αι κατασκευαζόμεναι Μπιμπίλαι και τα κεντήματα ήσαν τοιαύτης τελειότητος και καλλιτεχνίας ως προς τα συμπλέγματα και τους χρωματισμούς, ώστε ανεζητούντο μεθ' υπερτίμησιν παρά της μεταπράτιδος, ήτις κρυφίως παρελάμβανε τα εργόχειρα και τα μετέφερε εις τας Πρεσβείας και τα Χαρέμια. Φαίνεται ότι εν κόσμημα ποδογύρου φορέματος, συγκείμενον εκ ρόδων, ίων, και άλλων ανθέων μετά των φυλλωμάτων των επωλήθη απέναντι δώδεκα χιλιάδων γροσίων, και τα γρόσια κατά την εποχήν εκείνην ισοδυνάμουν με τάληρα. Μεθ' υπερηφανείας ηρέσκετο η Μήτηρ μας να αναφέρη εκάστοτε ότι επί έτη συνετηρήθη ο οίκος των δια της ιδιοχείρου εργασίας των ταύτης*»...

Revolution, started in 1821, most of the Phanariot families lost their wealth and lived in deprivation. Exception to this was her mother's family which continued to live in relative affluence thanks to their clandestine embroidery workshop. The Mavrokordatos sisters and their adoptive daughter secretly worked day-and-night for laces and embroideries of high quality. As Sophia affirms, they were so perfect that their retailer could rapidly sell them to embassies and harems. Once, says Sophia, the floral decoration of a dress bordure had cost 12000 *gurûş/γρόσια* (Fig. 14a, 14b, 14c, 14d).

This testimony shows that no matter their social rank women embroiderers could be professionally active. The Mavrokordatos sisters appeared to run a profitable business independent of a chief of trade or shop. It is obvious that the four women in this family business worked as a team and that the labor was divided among the group. One of them had a more coordinating role. As a matter of fact, this kind of workshops functioned like all the artistic workshops: one person acted as the leader and the other members executed his/her orders in accordance to their specification and hierarchy. Furthermore, from our general observations on a series of embroideries, we presume that the helpers were also charged with the preparation of the different combinations of the threads with the metals that were to be fixed on the embroidery. During the 19th century some of these combinations were progressively substituted by industrial materials as the chenille thread. Thus, many work hours were saved, whereas the character of the post-Byzantine embroidery changed.

The interdisciplinary study of the Sanctuary Door hanging signed by Kokona of Rologa along with other pieces of embroidery of the same period brought the cultural context to evidence, within which Constantinopolitan embroidery continued to flourish during the first decades of the 19th century. Our analysis has shown that Kokona of Rologa must have worked in a very well organized workshop, which followed the artistic currents of its time with dexterity. It seems that the Ottoman capital was in touch with the dominant Greek and Balkan trends. We have also seen that different elements from the Byzantine tradition, as crystallized after the fall of Constantinople, were fertilized with Western loans. Then, post-Byzantine embroidery, which was based on Byzantine techniques, was enriched with Western practices (as the very high relief) and imported European industrial materials, and finally mingled with the Ottoman production. To conclude, we had the chance to see closely how a Greek embroidery workshop functioned, have a rough idea on how much their artifact would cost, observe the professional activity, the role of religious belief, and the position of Greek female embroiderers who signed their work as a sign of their work's appreciation by society in nineteenth century Constantinople.



1. Sanctuary Door hanging (BXM 21055)



2a. Detail, inscription with the name of the embroiderer, Kokona of Rologa



2b. Detail, inscription with names of donators



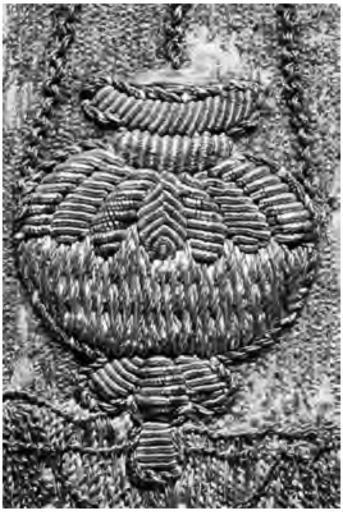
3. Detail, the face of the Virgin



4a. Detail, metals on padding threads.



4b. Detail, himation of Jesus.

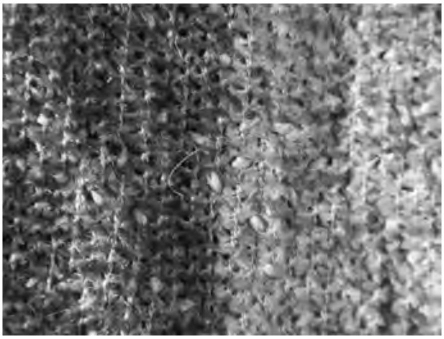


5. Detail, the candle.


6a. Detail, the cage.


7. Detail, the face of a seraph.


6b. Detail, the cage.


8a. Detail, the floor.


8b. Detail, chenille thread.



9. Epigonation, the Nativity (BXM 20827).



10. Epigonation, the Baptism (BXM 20834).



11a. Epimanikion, the Virgin (BXM 20665)



11b. Epimanikion, The Christ (BXM 20666)



12. Epitaphios-veil, church of the Virgin, Tenos.



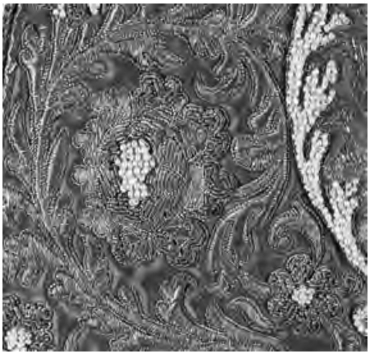
13. Portrait of Aikaterina Mavrokordatou, Greek Parliament, Athens.



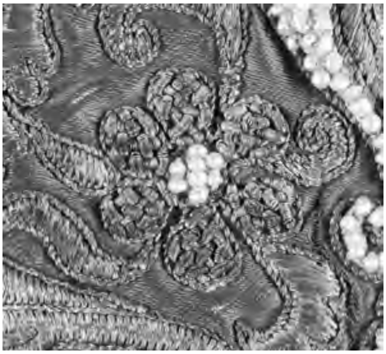
14a. Detail of epimanikion BXM 20665.



14b. Detail of epimanikion BXM 20665.



14c. Detail of epimanikion BXM 20665.



14d. Detail of epimanikion BXM 20665.

π. Αλέξιος Αναγνωστόπουλος

ΙΕΡΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΠΥΡΓΟΥ ΗΛΕΙΑΣ

Αντικείμενο της παρουσίασης που ακολουθεί είναι ο Μητροπολιτικός Ιερός Ναός Αγίου Νικολάου Πύργου Ηλείας, ένα σημαντικό για την ευρύτερη περιοχή εκκλησιαστικό μνημείο του 19ου αιώνα, το οποίο το 2012 χαρακτηρίστηκε με απόφαση του τότε Υ.ΠΑΙ.Θ.Π.Α. διατηρητέο μνημείο των νεωτέρων χρόνων. Ο ναός βρίσκεται στην κεντρική πλατεία, την Πλατεία Επαρχείου, του Πύργου και αποτελεί σημαντικό τοπόσημο και σημείο αναφοράς για την πόλη. Το μνημείο, το οποίο διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση, παρουσιάζει ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό και αρχαιολογικό ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού. Σύμφωνα με τις διαθέσιμες αρχειακές πηγές, ο ναός θεμελιώθηκε το έτος 1897 στην θέση προϋπάρχοντος ξύλινου ναού, ο οποίος καταστράφηκε ολοσχερώς το 1885/1886, ύστερα από ισχυρό σεισμό που έπληξε την εκεί περιοχή. Οι πρώτες εργασίες για την ανακατασκευή του πραγματοποιήθηκαν μόλις τον Μάιο του 1889. Για τη οικοδόμησή του εργάστηκαν ειδικοί μαρμαροτεχνίτες και λιθοξόοι από τις Σποράδες. Τα εγκαίνια του ναού τέλεσε ο πρώτος Μητροπολίτης Ηλείας κυρός Δαμασκηνός στις 10 Νοεμβρίου του έτους 1906.

Ο ναός του Αγίου Νικολάου ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής (Εικ. 1-7). Έχει διαστάσεις 39,25 × 21,15 μ. και συνολικό εμβαδόν περίπου 870 μ^2. Το κτήριο αποτελείται από το τριμερές άγιο βήμα, τον κυρίως ναό και τον μορφής στοάς εξωνάρθηκα/πρόναο με τους δύο υπερκείμενούς του γυναικωνίτες, οι οποίοι εξυπηρετούν την αύξηση του ωφέλιμου χώρου, και τα δύο εκατέρωθέν του διατεταγμένα κωδωνοστάσια.

Τα τρία κλίτη διαχωρίζονται μεταξύ τους με δύο κιονοστοιχίες από έξι αράβδωτους μονολιθικούς μαρμάρινους κίονες με περγαμηνά κιονόκρανα και έναν κτιστό σταυρόσχημο πεσσό η κάθε μία (Εικ. 9, 10). Το υπερυψωμένο κεντρικό κλίτος του ναού καλύπτεται με ξύλινη δίρριχτη στέγη, η οποία καταλήγει στα ανατολικά και στα δυτικά σε δύο τριγωνικά αετώματα (Εικ. 1, 6, 7). Την κατασκευή της καλύπτει στο εσωτερικό του ναού ξύλινη επίπεδη οροφή απλής μορφής δίχως διάκοσμο (Εικ. 9, 11). Τα πλάγια κλίτη καλύπτονται με επτά

σταυροθόλια το κάθε ένα. Επάνω από τη θολοδομία είναι διαμορφωμένες μονόριχτες ξύλινες στέγες. Η τυπική των τρίκλιτων βασιλικών επιλογή του τρόπου στέγασης του ναού προσδίδει στο οικοδόμημα μορφολογικό ενδιαφέρον και διασπά τον ενιαίο και βαρύ του όγκο. Ο πρόναος καλύπτεται με τρία σταυροθόλια, τα οποία φέρονται από τους περιμετρικούς τοίχους και από τα δυτικά από τρία άνισου πλάτους τοξωτά ανοίγματα τα οποία φέρονται από τέσσερις ολόσωμους ραβδωτούς κίονες κορινθιακού ρυθμού από πεντελικό μάρμαρο, τοποθετημένους ανά ζεύγη σε δύο σειρές (Εικ. 8). Οι δύο γυναικωνίτες του ναού είναι διατεταγμένοι σε δύο στάθμες επάνω ακριβώς από τον πρόναο και επικοινωνούν οπτικά με τον κυρίως ναό μέσω τριβήλων ανοιγμάτων με λίθινους πεσσούς στην περίπτωση του πρώτου γυναικωνίτη και μαρμάρινους αράβδωτους κίονες στην περίπτωση του δεύτερου (Εικ. 3, 12). Το πάτωμα του δεύτερου γυναικωνίτη είναι κατασκευασμένο από πλίνθινους θολίσκους που φέρονται από σιδηρές δοκούς διατομής διπλού Τ. Η άνοδος στους γυναικωνίτες γίνεται μέσω ενός ξύλινου κλιμακοστασίου που αναπτύσσεται σε όλο το ύψος του βορειοδυτικού κωδωνοστασίου.

Οι όψεις του ναού (Εικ. 1, 5, 6, 7) είναι διαρθρωμένες σε τέσσερεις καθ' ύψος ζώνες. Η πρώτη, η οποία λειτουργεί ως βάση, περιλαμβάνει το κατώτερο τμήμα των τοίχων, το οποίο φέρεται σε χαμηλό μαρμάρινο πόδιον. Η δεύτερη ζώνη περιλαμβάνει το μεσαίο τμήμα των τοίχων της δυτικής όψης και των κωδωνοστασίων και το ανώτερο τμήμα των τοίχων των πλαγίων κλιτών και διατρυπάται από εν σειρά διατεταγμένα δίλοβα παράθυρα. Η τρίτη ζώνη περιλαμβάνει το ανώτερο τμήμα των τοίχων της δυτικής όψης και των κωδωνοστασίων και τους τοίχους του υπερυψωμένου κεντρικού κλίτους και κοσμείται με πυκνά διατεταγμένα εν σειρά τρίλοβα παράθυρα με ισοϋψείς λοβούς οι οποίοι χωρίζονται με πεσσίσκους. Η ύπαρξη τόσων παραθύρων στις δύο αυτές ζώνες εξασφαλίζει πλούσιο, φυσικό φωτισμό, ο οποίος διαχέεται αρμονικά σε όλον τον εσωτερικό χώρο. Η τέταρτη, τέλος, ζώνη περιλαμβάνει τις απολήξεις των κωδωνοστασίων. Τα ρυθμολογικά στοιχεία των όψεων είναι κατασκευασμένα εν μέρει από μάρμαρο (πόδιον, όψη προνάου και πλαίσια ανοιγμάτων) και εν μέρει από τραβηχτά επιχρίσματα (παραστάδες, κοσμήτες και γείσα). Η δυτική όψη του ναού περιλαμβάνει ένα κεντρικό τμήμα με αετωματική απόληξη, στο κέντρο της όψης του οποίου δεσπόζει η μαρμάρινη όψη του προνάου (Εικ. 8) που απολήγει σε αέτωμα. Το θύρωμα της εισόδου είναι μαρμάρινο. Εκατέρωθεν του κεντρικού τμήματος της όψης είναι συμμετρικά διατεταγμένα δύο περίτεχνα πυργοειδούς μορφής κωδωνοστάσια, τα οποία είναι επιτυχώς ενσωματωμένα στο περίγραμμα του κτηρίου. Στην ανατολική όψη δεσπόζουν οι τρεις ημικυλινδρικές σε κάτοψη κόγχες του ιερού, οι οποίες έχουν τεταρτοσφαιρική στέγαση.

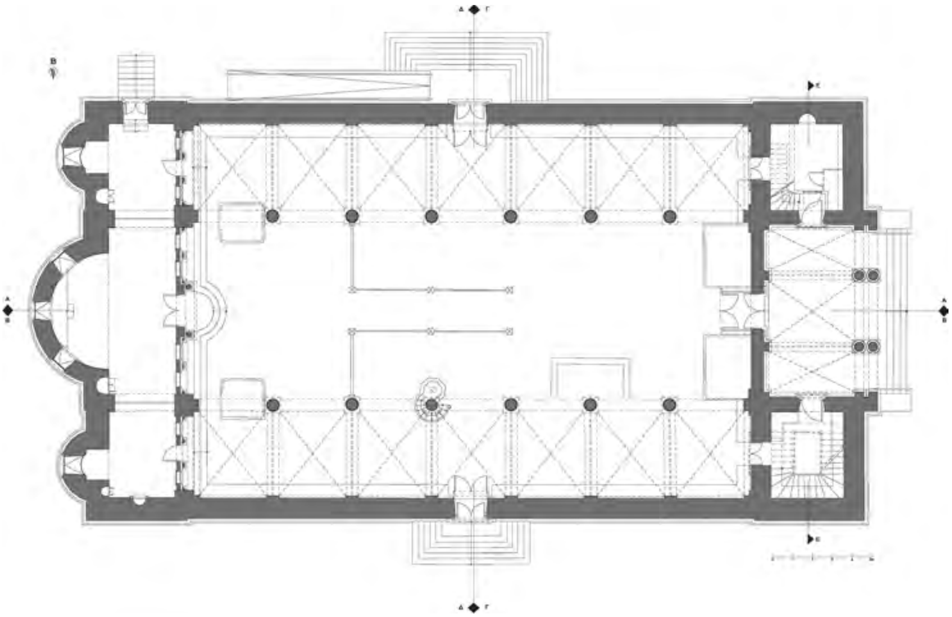
Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εσωτερική διακόσμηση του ναού, η οποία χαρακτηρίζεται από την πλούσια χρήση του μαρμάρου. Από μάρμαρο έχουν κα-

τασκευασθεί οι κίονες, το εικονοστάσιο (Εικ. 10, 13), τα θωράκια του σολέα (Εικ. 10), ο άμβωνας (Εικ. 14), ο επισκοπικός θρόνος (Εικ.10), τα προσκυνητάρια (Εικ. 16), τα στηθαία των γυναικωνιτών (Εικ. 12), η ορθομαρμάρωση των πεσσών (Εικ. 10) και τα δάπεδα. Τα ρυθμολογικά στοιχεία των εσωτερικών επιφανειών των τοίχων και της θολοδομίας είναι κατασκευασμένα με τραβηχτά επιχρίσματα (Εικ.9,11). Ο ναός έχει σημαντικές φορητές εικόνες, πολλές από τις οποίες είναι σύγχρονες με την κατασκευή του (Εικ.15,16). Η κόγχη του αγίου βήματος και τα αψιδώματα του θυραίου τοίχου του προνάου κοσμούνται με ψηφιδωτές παραστάσεις, έργα του Φώτη Ζαχαρίου (Εικ. 17-20). Άξιες λόγου, τέλος, είναι και οι νεώτερες σιδηρές κατασκευές ορισμένων θυρών (Εικ. 21) και παραθύρων του ναού.

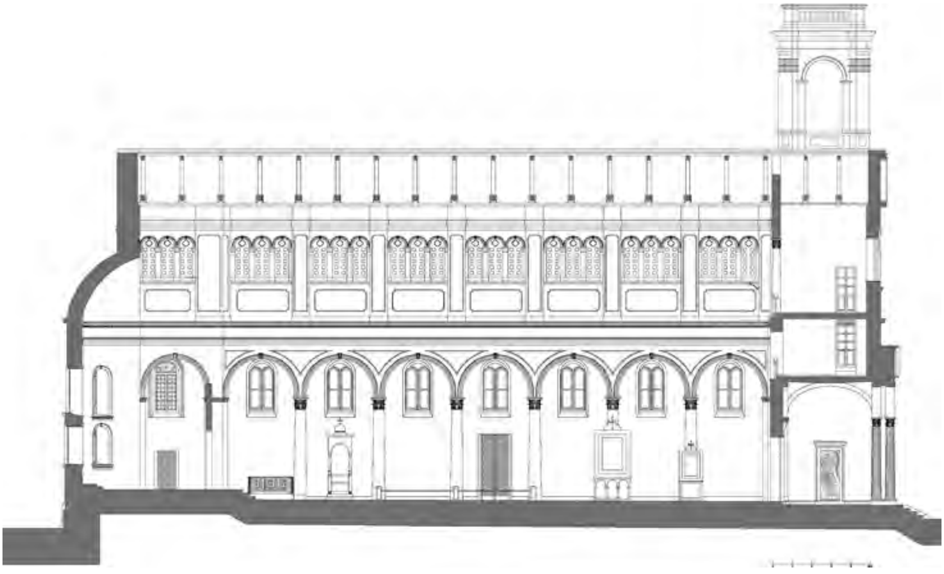
Από όσα εκτέθηκαν παραπάνω προκύπτει η μεγάλη για τον τόπο αξία του μνημείου αλλά και η αδήριτη ανάγκη συντήρησης και αποκατάστασής του από τους αρμόδιους φορείς.



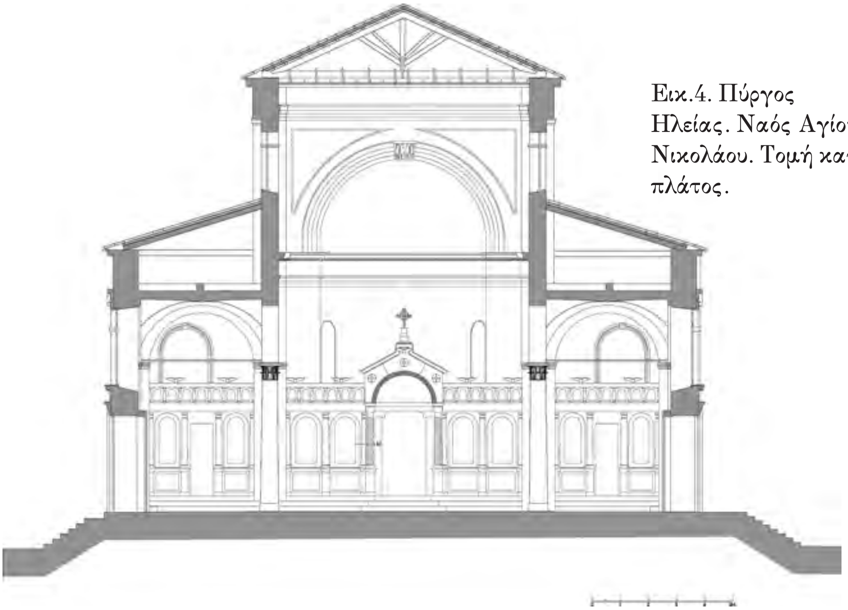
Εικ.1. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Άποψη από τα νοτιοδυτικά.



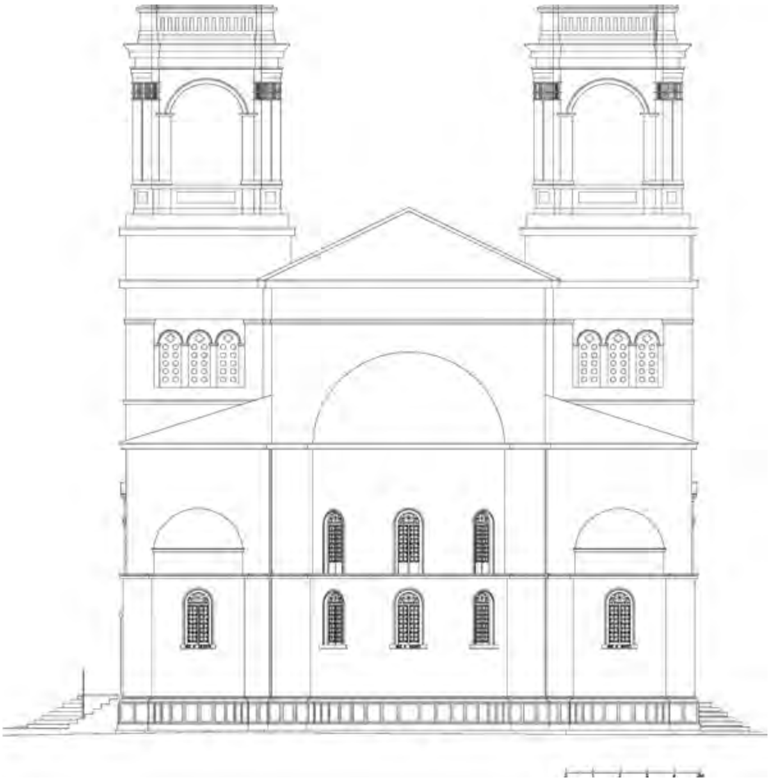
Εικ.2. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Κάτοψη Α.



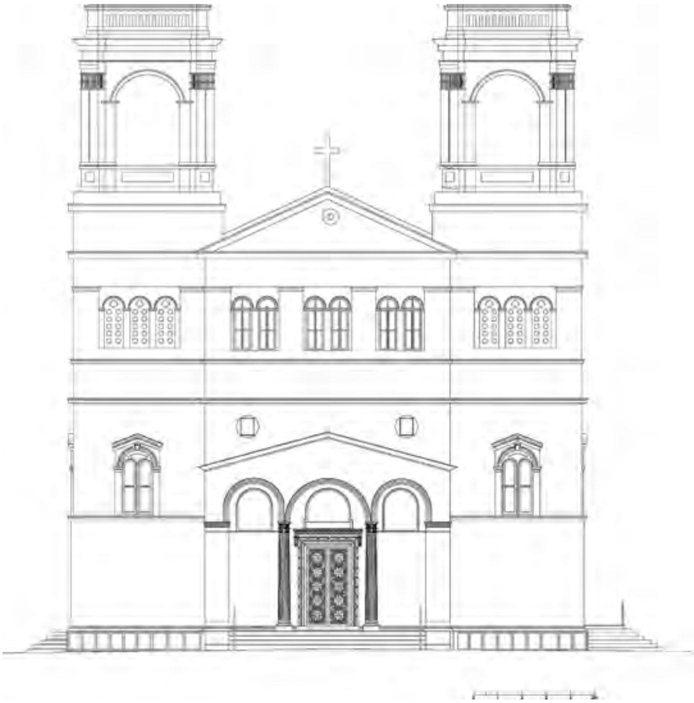
Εικ.3. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Τομή κατά μήκος.



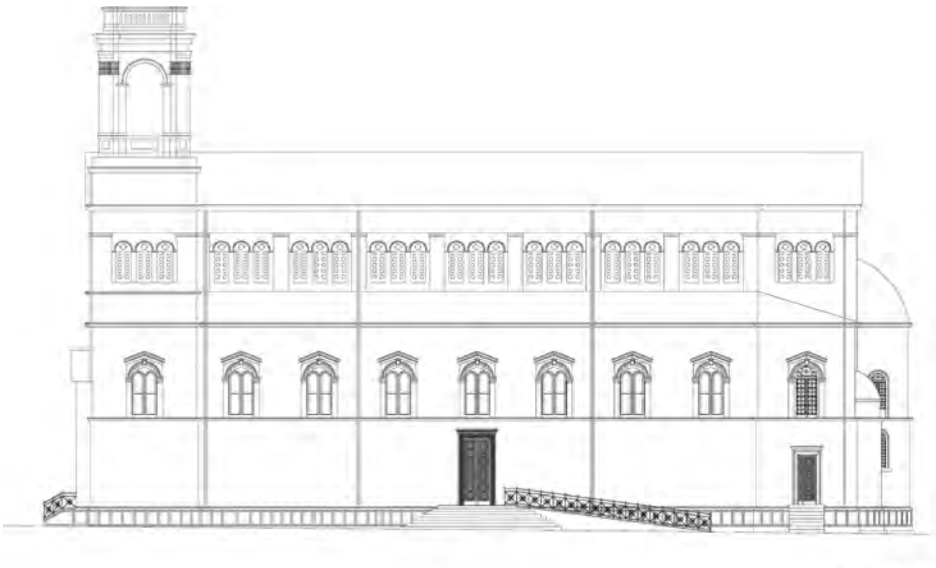
Εικ.4. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Τομή κατά πλάτος.



Εικ.5. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Ανατολική Όψη.



Εικ.6. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Δυτική Όψη.



Εικ.7. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Νότια Όψη.



Εικ.8. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Η όψη του εξωνάρθηκα/πρόναου.



Εικ.9. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Άποψη εσωτερικού προς τα ανατολικά.



Εικ.10. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Άποψη εσωτερικού προς τα ανατολικά.



Εικ.11. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Μερική άποψη εσωτερικού προς τα νοτιοανατολικά.



Εικ.12. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Μερική άποψη εσωτερικού προς τα δυτικά.



Εικ.13. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Ωραία Πύλη του εικονοστασίου.



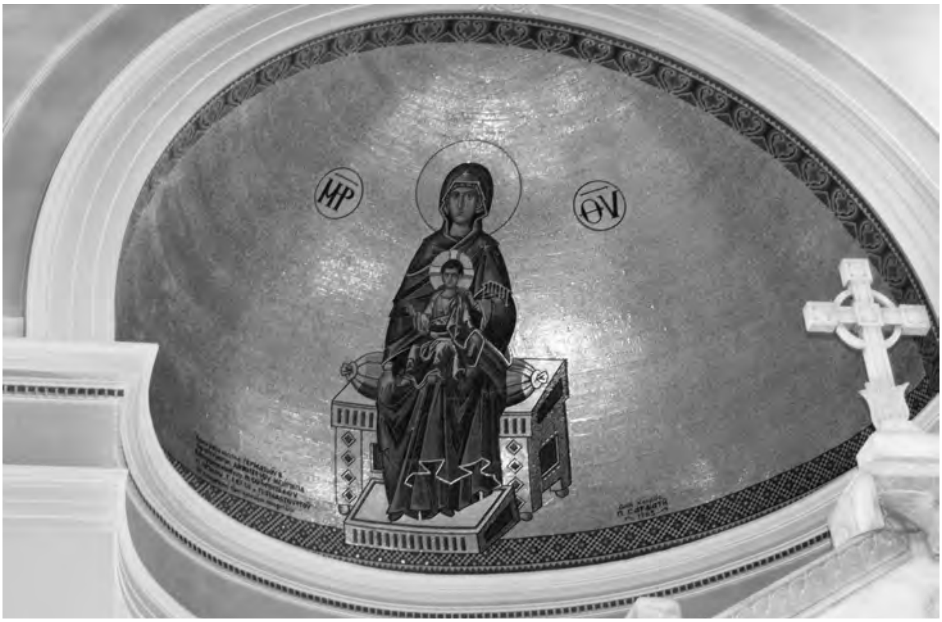
Εικ.14. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο άμβωνας



Εικ.15. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Δεσποτική εικόνα του εικονοστασίου



Εικ.16. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Προσκυνητάριο.



Εικ.17. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Πλατυτέρα.
Ψηφιδωτή παράσταση στην κόγχη του αγίου βήματος



Εικ.18. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Άγιος Νικόλαος. Ψηφιδωτή παράσταση επάνω από τη δυτική θύρα



Εικ.19. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Άγιος Ελευθέριος. Ψηφιδωτή παράσταση στο νότιο αψίδωμα του θυραίου τοίχου του προνάου.



Εικ.20. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Άγιος Απόστολος Ανδρέας. Ψηφιδωτή παράσταση στο βόρειο αψίδωμα του θυραίου τοίχου του προνάου.



Εικ.21. Πύργος Ηλείας. Ναός Αγίου Νικολάου. Παράσταση αγγέλου σε θυρόφυλλο.

Σωτήρης Βογιατζής - Γεωργία Μακρυνόρη

Ο ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΑΙΓΙΟΥ ΤΟΥ ΕΡΝΕΣΤΟΥ ΤΣΙΛΛΕΡ

Στην πόλη του Αιγίου, που γνώρισε περίοδο μεγάλης οικονομικής ακμής στα τελευταία χρόνια του 19^{ου} και τα πρώτα του 20^{ού} αιώνα, υπάρχει πληθώρα σημαντικών κτηρίων, δημοσίων και ιδιωτικών, που κατασκευάστηκαν από γνωστούς αρχιτέκτονες της πρωτεύουσας. Ανάμεσα σε αυτούς κυριαρχεί το όνομα του Ερνέστου Τσίλλερ, του Γερμανού αρχιτέκτονα που διάλεξε να κάνει την Ελλάδα δεύτερή του πατρίδα. Ο σημαντικός αυτός αρχιτέκτων κόσμησε την πόλη με τουλάχιστον τέσσερα δημόσια κτήρια: Τον ναό της Παναγίας Φανερωμένης, το ναό του Αγίου Ανδρέα, την Δημοτική Αγορά και τον ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου (Εικ 1). Ο τελευταίος βρίσκεται στο κέντρο της ομώνυμης πλατείας στα βόρεια της Άνω Πόλης και περιβάλλεται από δρόμους σε όλες τις κατευθύνσεις που χωρίζουν οικοδομικά τετράγωνα κατοικίας.

Ο ναός βρίσκεται στην άκρη της πλατείας του, η οποία έχει ελαφριά κλίση από δυτικά προς ανατολικά. Έχει γενικές διαστάσεις 23,40×19,20μ χωρίς την κόγχη του ιερού, και εξωτερικό ύψος του τρούλου 20,15μ (Εικ 2). Αποτελεί ένα ιδιόρρυθμο τύπο ναού, δύσκολο να τον κατατάξει κανείς, η μορφή του οποίου οφείλεται περισσότερο στη μεγαλοφυΐα του δημιουργού του παρά στην εφαρμογή κάποιων γνωστών από παλαιοτέρα τύπων ναών. Τυπολογικά φαίνεται εκ πρώτης όψεως να ανήκει στον τύπο του ελεύθερου σταυρού, αφού ο σταυρός διαγράφεται εξωτερικά, όμως στο εσωτερικό ο μεγάλος τρούλος φέρεται από τέσσερα ανεξάρτητα στηρίγματα και όχι από τη διασταύρωση των τοίχων. Ο τρούλος αυτός είναι ημισφαιρικός και στηρίζεται σε μεσαίου ύψους τύμπανο στο οποίο ανοίγονται 16 παράθυρα (Εικ 3). Ανάμεσα στο εσωτερικό ημισφαίριο του τρούλου και την ελλειψοειδή κάλυψή του υπάρχει υψομετρική διαφορά 2,15μ η οποία οφείλεται σε διπλό κέλυφος του τρούλου, όπως εμφανίζεται και στα σωζόμενα σχέδια του Τσίλλερ[1]. Το κατώφλι των παραθύρων έχει κλίση

---

1. Δημοσιεύτηκαν στον κατάλογο της έκθεσης της Εθνικής Πινακοθήκης, Μ. Κασιμάτη (επιμ), *Ερνέστος Τσίλλερ Αρχιτέκτων 1837-1923*, Αθήνα 22 Μαρτίου – 30 Αυγούστου 2010 (στο εξής: Κασιμάτη, Ερνέστος Τσίλλερ). Ευχαριστούμε την κ. Κασιμάτη για τη βοήθειά που μας παρέσχε και την Εθνική Πινακοθήκη για την άδεια παρουσίασης και δημοσίευσης των σχεδίων.

προς το εσωτερικό σχηματίζοντας γωνία 156° με την κατακόρυφο. Το σύστημα αυτό διαφέρει από το αντίστοιχο που κατάγεται από τη βυζαντινή εποχή, ως προς την ύπαρξη μιας ανεστραμμένης κολουροκωνικής επιφάνειας πάνω στην οποία «κάθεται» το τύμπανο και η οποία σχηματίζει το κατώφλι των παραθύρων. Αποτέλεσμα της διάταξης αυτής είναι ότι η βάση του τυμπάνου έχει μεγαλύτερο πάχος στο εσωτερικό, χωρίς αυτό να γίνεται εμφανές στο εξωτερικό. Στο κάτω μέρος της κεκλιμένης επιφάνειας σχηματίζεται τριγωνικής διατομής κοσμήτης, ενώ δύο ακόμη κοσμήτες, πολλαπλής διατομής, σχηματίζονται στο κάτω μέρος του τυμπάνου, τραβηχτοί στο επίχρισμα.

Ο υπερμεγέθης τρούλος δεσπόζει στο μικρό σχετικά μέγεθος του ναού και στηρίζεται στα σφαιρικά τρίγωνα που σχηματίζονται από τη διασταύρωση των κεραιών της σταυρικής κάλυψης. Από τις τέσσερις κεραίες η δυτική είναι μακρύτερη κατά 3 περίπου μέτρα. Στη γένεση όμως των σφαιρικών τριγώνων οι τοίχοι υποχωρούν σχηματίζοντας γωνιακά διαμερίσματα και αφήνοντας ελεύθερους πεσσούς, οι οποίοι και φέρουν τελικά το βάρος του τρούλου. Τα γωνιακά αυτά διαμερίσματα καλύπτονται με διασταυρούμενες υπό γωνίαν 45° καμάρες, ενώ εξωτερικά στο σημείο αυτό σχηματίζονται τρουλίσκοι (Εικ 4-5). Στα γωνιακά αυτά διαμερίσματα ανοίγονται παράθυρα προς τις δύο κατευθύνσεις και σε δύο στάθμες.

Το ιερό βήμα καλύπτεται αποκλειστικά από την ανατολική κεραία και παρουσιάζει υψομετρική διαφορά 50εκ από τον κυρίως ναό, που καλύπτεται με 3 σκαλοπάτια. Στα ανατολικά, προσκολλάται η βαθειά αψίδα που σχηματίζεται από ημικυκλική σε κάτοψη κόγχη, η οποία συνδέεται με τον ναό μέσω καμάρας πλάτους 85εκ, σχηματίζοντας μικρή υποχώρηση που εκφράζεται με τόξο μετώπου. Διατρυπάται από τρία ακτινωτά τοξωτά παράθυρα. Εκατέρωθεν της κεντρικής αψίδας ανοίγονται στο πάχος του τοίχου οι αβαθείς κόγχες της Πρόθεσης και του Διακονικού. Μία ακόμη ορθογωνική, σε κάτοψη, κόγχη ανοίγεται στον βόρειο τοίχο, ενώ αντιστοίχως στον νότιο υπάρχει μεγάλο ερμάριο. Στο κέντρο του χώρου βρίσκεται η Αγία Τράπεζα, μια απλή πλάκα σε κτιστή βάση. Τέλος το ιερό βήμα χωρίζεται από τον κυρίως ναό με ψηλό, κτιστό, με επιχρυσωμένη μαρμαρεπένδυση τέμπλο με τρεις εισόδους. Στον βόρειο τοίχο ανοίγεται μικρή θύρα που οδηγεί στο εξωτερικό περιβάλλον μέσω κλίμακας με 8 σκαλοπάτια κάτω από την οποία έχει δημιουργηθεί μικρό WC πιθανόν σε μεταγενέστερο χρόνο.

Ο ναός παρουσιάζει υψηλής ακρίβειας συμμετρία. Η βόρεια και νότια κεραία είναι απολύτως συμμετρικές. Φέρουν γυναικωνίτη, όπως και η δυτική κεραία, από οπλισμένο σκυρόδεμα κατασκευασμένο εκ των υστέρων με μορφή τριφυλλιού σε κάτοψη και στηθαίο από σκυρόδεμα. Για την κατασκευή του γυναικωνίτη κατασκευάστηκαν πεσσοί από οπλισμένο σκυρόδεμα σε επαφή με τους πέτρινους τοίχους ή ενσωματώθηκαν σε αυτούς, ενώ οι μεταλλικές δοκοί

του παλαιού εξώστη κόπηκαν ή ενσωματώθηκαν (Εικ. 3). Οι εξώστες αυτοί δεν επεκτείνονται πάνω από τα ανατολικά γωνιακά διαμερίσματα.

Στην κατώτερη στάθμη μια διπλή θύρα ανοίγεται αξονικά στις απολήξεις των κεραιών, εκατέρωθεν της οποίας υπάρχουν δύο μονά παράθυρα. Η δυτική κεραία που είναι επιμηκέστερη έχει ακόμα από ένα παράθυρο σε κάθε πλευρά. Οι τρεις πόρτες φέρουν ξύλινους ανεμοφράκτες στο εσωτερικό. Στη στάθμη του γυναικωνίτη επαναλαμβάνεται η ίδια διάταξη, μόνο που στη θέση των θυρών υπάρχουν μεγάλα τρίλοβα παράθυρα με απλά μαρμάρινα διαφράγματα που έχουν υπερυψωμένο τον κεντρικό λοβό.

Ο ναός ήταν καλυμμένος εσωτερικά με ζωγραφισμένα επιχρίσματα, τα οποία έχουν εν πολλοίς καταπέσει από τον σεισμό του 1995, κατασκευασμένα ίσως τη δεκαετία του '60. Τα δάπεδα του κυρίως ναού είναι καλυμμένα με μαρμάρινες πλάκες με απλό σχέδιο. Στον γυναικωνίτη έχουν τοποθετηθεί βιομηχανικά πλακίδια που απομιμούνται το σχέδιο της στάθμης του ισογείου. Η διακόσμηση του ναού συμπληρώνεται με παραστάδες με πολλαπλά επίκρανα τραβηχτά στο επίχρισμα, που υπάρχουν στους πεσσούς και τις γωνίες. Τα παράθυρα φράσσονται με απλά μαρμάρινα διαφράγματα με στρογγυλά ανοίγματα.

Στα δυτικά του ναού εκατέρωθεν της δυτικής κεραίας προσκολλώνται τα δύο ψηλά κωδωνοστάσια με ύψος 15,50μ (Εικ. 6). Η είσοδός τους γίνεται από το εσωτερικό του ναού, αλλά υπάρχει και από μια ανεξάρτητη είσοδος στα δυτικά σε κάθε κωδωνοστάσιο. Στο εσωτερικό τους είναι κυλινδρικά, ενώ εξωτερικά έχουν τετραγωνική κάτοψη. Διαθέτουν παράθυρα σε τρεις στάθμες και προς τις τρεις κατευθύνσεις, εκτός της πλευράς που είναι προσκολλημένα στο σώμα του ναού. Στο νότιο κωδωνοστάσιο έχει ενταχθεί περιστροφική μεταλλική κλίμακα με ξύλινες βαθμίδες για την άνοδο στον γυναικωνίτη και στη συνέχεια στη στέγη του ναού. Στο βόρειο υπάρχει ενδιάμεσο πάτωμα άγνωστης προς το παρόν κατασκευής. Στο ανώτατο επίπεδο βρίσκεται ο χώρος των καμπανών πάνω από το επίπεδο της στέγης. Τα κωδωνοστάσια καλύπτονται με ημισφαιρικούς τρούλους, οι οποίοι, όπως και ο κεντρικός τρούλος, έχουν διπλό κέλυφος με ενδιάμεσο κενό 1,60μ. Σχηματίζονται περιμετρικά οκτώ τοξωτά ανοίγματα χωρίς κουφώματα για να μεταφέρεται ο ήχος, ενώ μόνο στο νότιο κωδωνοστάσιο υπάρχουν καμπάνες.

Εξωτερικά δεσπόζει ο μεγάλος, ελλειψοειδής τρούλος του ναού που είναι καλυμμένος με χαλκό, στηριγμένος σε μετρίου ύψους κυλινδρικό τύμπανο (Εικ. 7-8). Η μορφή της κάλυψης είναι ελλειψοειδής, με διπλό κέλυφος, ενώ η εσωτερική μορφή του είναι ημικυκλική. Στο τύμπανο ανοίγονται τα δεκαέξι παράθυρα και υπάρχουν άλλες τόσες τυφλές κόγχες που έχουν μορφή ίδια με τα παράθυρα. Πάνω και κάτω από τα παράθυρα τρέχουν διακοσμητικοί κοσμήτες από τραβηχτά επιχρίσματα. Στη βάση του κυλινδρικού τυμπάνου σχηματίζεται οκτάπλευρη μεταβατική στέγη, ελαφρά ευρύτερη του τυμπάνου, που

καλύπτεται με μια σειρά κεραμιδιών που καταλήγουν σε ακροκέραμα. Κάτω από τα ακροκέραμα τρέχει ταινία κεραμικών διακοσμήσεων, την οποία θα παρατηρήσουμε και αλλού, με το στοιχείο του «ωού και βέλους», αρχαίο διακοσμητικό θέμα.

Τα σφαιρικά τρίγωνα καλύπτουν οι συνήθεις τριγωνικές κεραμοσκεπείς στέγες σε ψηλή κυβική βάση. Ολόκληρη η περιοχή του τρούλου και της βάσης του είναι επιχρισμένη σε αντίθεση με τον υπόλοιπο ναό που είναι ανεπίχριστος. Ωστόσο, σε σημεία που έχει καταπέσει το επίχρισμα διακρίνεται η δομή του τρούλου που φαίνεται να είναι κανονική λιθοδομή με πελεκητούς λίθους εναλλάξ με πλινθία.

Από τη βάση του τρούλου ξεκινούν οι τέσσερις δικλινείς κεραμοσκεπείς στέγες των κεραιών. Οι σειρές των κεραμιδιών καταλήγουν σε ακροκέραμα με εναλλάξ ταινιωτούς σταυρούς και λεοντοκεφαλές (Εικ. 9). Η κατακόρυφη επιφάνεια του τοίχου κάτω από την κεραμοσκεπή κάλυψη κοσμείται με ευρεία κεραμική ταινία πολλαπλής διατομής. Κάτω από τα ακροκέραμα υπάρχει διαδοχικά ταινία με κυκλάκια, σχηματοποιημένος πλοχμός, κοιλόκυρτος κοσμήτης και ταινία με ωά. Στα αετώματα των κεραιών η σύνθεση είναι πιο πλούσια, αλλά δεν υπάρχουν ακροκέραμα. Στο ανώτερο σημείο τρέχει στενή ταινία με κυκλικά κοσμήματα, ακολουθεί πλατειά ταινία με ένα είδος πλοχμών και τρεις σειρές σχοινίων και κοιλόκυρτων κοσμημάτων. Στη συνέχεια υπάρχει πλατειά ταινία με το θέμα της σχηματοποιημένης αμπέλου και η διακόσμηση καταλήγει με σχοινίο και ταινία σχηματοποιημένων ωών. Αυτή περιτρέχει όλες τις στέγες σε αυτή τη στάθμη και αποτελείται από πέντε διαφορετικές σειρές διαφορετικού πλάτους και διακόσμησης. Οι ταινίες αυτές αποτελούνται από ανεξάρτητα κεραμικά πλακίδια στερεωμένα στον τοίχο με κονίαμα. Η κορυφή κάθε αετώματος στέφεται με εντυπωσιακό σταυρό με πλούσιο φύλλωμα που εκφύεται από τη βάση του.

Στις κλειστές γωνίες που διασταυρώνονται οι κεραίες της σταυρικής κάλυψης υπάρχουν ορθογωνικοί πυργίσκοι που καλύπτουν τα γωνιακά διαμερίσματα στο εσωτερικό του ναού και επιτρέπουν την κυκλοφορία των πιστών στον περιμετρικό εξώστη (Εικ. 8). Στο άνω μέρος καταλήγουν σε τρούλους στηριγμένους σε οκταγωνικά τύμπανα και καλυμμένους με χαλκό που βρίσκονται σε στάθμη χαμηλότερη από το επίπεδο της στέγης. Έχουν τοξωτά μονόλοβα παράθυρα σε δύο στάθμες που βλέπουν στο εσωτερικό των γωνιακών διαμερισμάτων. Τα ανώτερα οκταγωνικά τμήματα είναι κατασκευασμένα από εμφανή οπτοπλινθοδομή. Στο γείσο των τρούλων τρέχει περιμετρικά κοσμήτης με ακροκέραμα και στενή κεραμική ταινία.

Στη δυτική πλευρά προβάλλουν έντονα τα δίδυμα κωδωνοστάσια (Εικ. 10). Στο κάτω μέρος τους είναι συμφυή με τη δυτική κεραία και η κάτοψή τους είναι ορθογωνική, αλλά πάνω από το επίπεδο τη στέγης μετατρέπεται σε οκτα-

γωνική. Στέφονται με τρούλους, με χάλκινη επικάλυψη, σε ψηλό κυλινδρικό τύμπανο στο οποίο ανοίγονται οκτώ μεγάλα τοξωτά ανοίγματα. Οι πεσσοί που στηρίζουν τον τρούλο είναι κατασκευασμένοι από πελεκητούς λίθους και στέφονται από επίκρανα, στα οποία στηρίζονται τόξα, όλα από τραβηχτό επίχρισμα σε έντονη προεξοχή. Περιμετρικά του γείσου κάθε τρούλου των κωδωνοστασίων καθώς και της οκτάπλευρης βάσης υπάρχει κεραμική διακοσμητική ταινία με πλούσια διάταξη. Πάνω στην επικάλυψη από χαλκό στέκεται οξεία κεραμική απόληξη (Εικ. 11).

Στις τέσσερις γωνίες των καμπαναριών και στις εξωτερικές γωνίες των κεραιών υψώνονται λεπτοί οβελίσκοι, συνολικά δεκατέσσερις (Εικ. 8-11)[2]. Είναι οκταγωνικοί σε κάτοψη και μέχρι το ύψος της στέγης είναι συμφυείς με το σώμα του ναού. Πάνω από τη στάθμη της στέγης υψώνονται κατά 4,80μ. Τα πρώτα 1,80μ από αυτά είναι κτιστά, αλλά τα υπόλοιπα αποτελούνται από κεραμικά διακοσμητικά στοιχεία συντεθειμένα γύρω από μία κατακόρυφο σιδερένια ράβδο. Στο σεισμό του 1995 το προεξέχον τμήμα στους μισούς από τους οβελίσκους κατέπεσε γεγονός που πιθανόν οφείλεται στην ελλιπή στήριξής τους.

Οι εξωτερικοί τοίχοι του ναού είναι ανεπίχριστοι και κατασκευασμένοι από διπλές στρώσεις πλινθίων που εναλλάσσονται με διπλές στρώσεις ημιλαξευτής αργολιθοδομής. Η κατασκευή της τελευταίας είναι γενικά αμελής με αργούς λίθους και άφθονο κονίαμα στους αρμούς. Στις θέσεις των γωνιακών πυργίσκων η κατασκευή είναι πιο προσεγμένη: Οι πλίνθοι εναλλάσσονται με καλλίτερα πελεκημένους λίθους. Στη βάση του ναού υπάρχει ευρεία κλιμακωτή βάση που σχηματίζεται από στρώσεις λίθων και πλινθίων και παραλαμβάνει τις μικρές υψομετρικές διαφορές που υπάρχουν από πλευρά σε πλευρά.

Στην ανατολική όψη προβάλλει έντονα η τρίπλευρη αψίδα του ιερού βήματος που είναι χαμηλότερη από την ανατολική κεραία και επικαλύπτεται με τεταρτοσφαιρικη επικάλυψη από χαλκό (Εικ. 12). Όλα τα παράθυρα του ναού είναι τοξωτά, με το τόξο τους να είναι κατασκευασμένο από πλινθία που προεξέχουν ελαφρά από το σώμα του ναού. Σε ορισμένα σημεία υπάρχουν τόξα, ενταγμένα στη λιθοδομή, που δεν αντιστοιχούν σε πραγματικά ανοίγματα αλλά είναι κατασκευασμένα ίσως προς χάριν συμμετρίας ή μετά από δεύτερες σκέψεις.

Η βόρεια και η νότια όψη του ναού είναι σχεδόν απολύτως συμμετρικές με λίγες μικρές διαφορές. Παράθυρα σε δύο στάθμες ανοίγονται στους πύργους των γωνιακών διαμερισμάτων. Στην όψη των κεραιών υπάρχει ψηλά το μεγάλο τρίλοβο παράθυρο σε εσοχή που περιβάλλεται από τόξο από πλινθοδομή. Στην κατώτερη στάθμη ανοίγεται μεγάλη δίφυλλη τοξωτή θύρα. Περιβάλλεται από θύρωμα που σχηματίζεται από κτιστούς κίονες σε επαφή με τον τοίχο πά-

2. Στα σχέδια οι οβελίσκοι παρουσιάζονται αποκατεστημένοι, παρά το γεγονός ότι την εποχή που έγινε η μελέτη οι μισοί από αυτούς είχαν πέσει από τους σεισμούς.

νω στους οποίους στηρίζεται τόξο από πλινθοδομή. Οι κίονες φέρουν απλά τεκτονικά πέτρινα κιονόκρανα ενώ πάνω από το τόξο στέκεται οριζόντιο γείσο από πλινθία. Ευρείες λίθινες κλίμακες οδηγούν στις πόρτες αυτές στον άξονα των κεραιών.

Τα κωδωνοστάσια που προβάλλουν έντονα από το σώμα του κτηρίου έχουν από τις τρεις πλευρές παράθυρα σε τρεις στάθμες, από τα οποία τα ανώτερα είναι κυκλικοί φεγγίτες. Στη στάθμη αυτή παρατηρείται κανονική πλινθοδομή που καταλαμβάνει όλη την όψη.

Η δυτική όψη του ναού έχει την ίδια ακριβώς διάταξη με τις άλλες κεραίες (Εικ. 10). Ήτοι μεγάλη δίφυλλη πόρτα στο κάτω μέρος με τοξωτό θύρωμα και τρίλοβο παράθυρο πάνω από αυτήν με μαρμάρινο διάφραγμα. Πλαισιώνεται από τους ψηλούς πύργους των κωδωνοστασίων που βρίσκονται στο ίδιο κατακόρυφο επίπεδο, αλλά σηματοδοτούνται από του λεπτούς οκταγωνικούς οβελίσκους στην άκρη των κωδωνοστασίων. Εκατέρωθεν της κεντρικής θύρας υπάρχουν δύο εντοιχισμένες μαρμάρινες πλάκες με επιγραφές. Στη δεξιά διαβάζουμε: 1894 ΩΣ ΦΟΒΕΡΟΣ Ο ΤΟ/ΠΟΣ ΟΥΤΟΣ ΟΥΚ ΕΣΤΙ / ΤΟΥΤΟ[Υ] ΑΛΛΗ ΟΙΚΟΣ / ΘΕΟΥ ΚΑΙ ΑΥΤΗ Η / ΠΥΛΗ ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ, ενώ στην αριστερή αναφέρονται τρεις τουλάχιστον δωρητές.

Ο ναός των Εισοδίων της Θεοτόκου σχεδιάστηκε από τον γνωστό γερμανό αρχιτέκτονα Ερνέστο Τσίλλερ (1837-1923) τη δεκαετία του 1890. Προφανώς η επιγραφή 1894 καθορίζει την ολοκλήρωση του έργου και πιθανόν τα εγκαίνια. Αποτελεί έργο της ωριμότητας του Τσίλλερ, ο οποίος ήδη διένυε την πέμπτη δεκαετία της ζωής του. Στο αρχείο Τσίλλερ που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη, σώζονται 5 σχέδια του ναού[3]. Περιλαμβάνουν δύο διαφορετικές κατόψεις, τη βόρεια και ανατολική όψη, κάτοψη θεμελίων, καθώς και τομή κατά μήκος και κατά πλάτος. Από την πρόχειρη μελέτη των σχεδίων και του κτηρίου φαίνεται ότι από τον αρχικό σχεδιασμό μέχρι την κατασκευή του έργου μεσολάβησαν σημαντικές τροποποιήσεις. Στα σχέδια των όψεων και των τομών, όπως και στο σχέδιο της κάτοψης φαίνεται ότι υπήρχε μια αρχική εκδοχή της δυτικής πλευράς του κτηρίου, στην οποία αντί για τα δίδυμα κωδωνοστάσια υπήρχε μοναδικό αξονικό κωδωνοστάσιο διαμέσου του οποίου γινόταν η πρόσβαση από δύο χαρακτηριστικά καμπύλα κλιμακοστάσια. Σε όλα τα σχέδια πλην της κάτοψης β[4] εμφανίζεται αυτή η εκδοχή. Προφανώς στην πορεία του σχεδιασμού και μάλιστα σε προχωρημένο στάδιο ή και κατά την διάρκεια της εκτέλεσης του έργου, επικράτησαν άλλες σκέψεις και η δυτική πλευ-

3. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ* (ό.π.).

4. Η διαφορά αυτή διέφυγε από τον Δ. Παπαστάμου, *Ερνέστος Τσίλλερ. Προσπάθεια μονογραφίας*, Αθήνα 1973, ο οποίος φαίνεται ότι δεν έκανε την παραβολή των σχεδίων με την πραγματική υπάρχουσα κατάσταση.

ρά τροποποιήθηκε με την απάλειψη της κεντρικής κλίμακας και την κατασκευή των δίδυμων κωδωνοστασίων.

Η μορφή με το αξονικό κωδωνοστάσιο, όμως, τελικά εφαρμόστηκε σε έναν άλλο ναό του Τσίλλερ, πολύ μικρότερο, στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στα Βίλλια Αττικής (1892)[5], που έχει την ίδια τυπολογία με τα Εισόδια αλλά είναι κατασκευασμένος με πελεκητή λιθοδομή και τα διακοσμητικά του στοιχεία είναι πολύ απλούστερα.

Μετά την κατασκευή του ο ναός υπέστη, τη δεκαετία του '60, σημαντικές τροποποιήσεις. Καθαιρέθηκαν οι εξώστες-υπερώα που κάλυπταν τις τρεις κεραίες και αντικαταστάθησαν με νέους τριφυλλιόσχημους από οπλισμένο σκυρόδεμα. Οι αρχικοί εξώστες φαίνεται ότι ήταν κατασκευασμένοι με το σύστημα των μεταλλικών δοκών διατομής διπλού Τ, στους οποίους στηρίζονταν θολίσκοι από οπτοπλινθοδομή. Διακρίνονται ακόμα οι αποκομμένες σιδηροδοκοί στους περιμετρικούς τοίχους[6]. Το ίδιο σύστημα δομής, που είναι σύνηθες για τη γεφύρωση ανοιγμάτων τον 19ο αιώνα, παρατηρείται και στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος των Βιλλίων[7], όπως και στην Αγία Τριάδα στην Πειραιώς[8] (έργο ανεκτέλεστο), εμφανίζεται δε σαφώς στα σχέδιά του[9]. Η φέρουσα κατασκευή του εξώστη από μεταλλικές δοκούς και θολίσκους στην περίπτωση των Εισοδίων καθώς και η περίδεση των τοίχων με σιδηρά στοιχεία αποτελούν κατά τον ίδιο «εσχάρα»[10]. Άλλωστε τον απασχόλησε το θέμα της αντισεισμικότητας των κτηρίων και ήταν από τους λίγους που χρησιμοποίησε συστηματικά τις μεταλλικές δοκούς και τα σιδηρά υποστυλώματα την περίοδο εκείνη. Δημοσίευσε μάλιστα μια μονογραφία με τίτλο «Τύπος ἀντισεισμικῶν οἰκοδομῶν διά δικκένων ἐξ ὀπτοπλίνθων τοίχων»[11] στην οποία επισημαίνει τα ελαττώματα του τρόπου δόμησης στην Ελλάδα και αναφέρεται στην στατική λειτουργία του περιμετρικού εξώστη, αλλά και στον στατικό ρόλο που έχουν κατά τον ίδιο οι εξωτερικοί πυργίσκοι στις τέσσερις γωνίες του ναού, αφού παραλαμβάνουν και εκείνοι τα φορτία του τρούλου, ενώ εξυπηρετούν και την κίνηση μεταξύ των τμημάτων του γυναικωνίτη. Θεωρεί τους θόλους χαρακτηριστικό στοιχείο της

---

5. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ* (ό.π.), 266-267

6. Τη δεκαετία του '90 έγιναν επισκευές στον ναό με ευθύνη της Μητρόπολης και άδεια του Υπουργείου Πολιτισμού και στερεωθήκαν ο τρούλος και τα κωδωνοστάσια λόγω του ισχυρού σεισμού που έπληξε την περιοχή το 1995.

7. *Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, «Ερνέστος Τσίλλερ, αρχιτέκτονας οραματιστής» (αφιέρωμα) (10 Φεβρ. 2002), 29.

8. Ν. Θανόπουλος, *Η μελέτη του Ernst Ziller για την ανέγερση του ιερού ναού της Αγίας Τριάδας*, Αθήνα 2012.

9. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ*, 264.

10. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ* (ό.π.), 30.

11. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ* (ό.π.), 29.

βυζαντινής ναοδομίας, ασφαλείς και για το λόγο αυτό τους χρησιμοποιεί στους ναούς του, όπως παρατηρείται και στο ναό των Εισοδίων.

Χαρακτηριστικό στοιχείο των ναών του Τσίλλερ αποτελεί και ο διάκοσμός τους που, είτε πλούσιος όπως στα Εισόδια, είτε λιτός όπως στον ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στα Βίλια, είναι ιδιαίτερα προσεγμένος. Ο ίδιος ο αρχιτέκτονας ενημερώνεται για την εξέλιξη στην οικοδομική τέχνη μέσα από τα ταξίδια που πραγματοποιεί, και εφαρμόζει νέες διακοσμητικές καθώς και οικοδομικές πρακτικές. Οι ομοιότητες των διακοσμητικών στοιχείων που εμφανίζονται στον ναό των Εισοδίων με εκείνα στους ναούς του Αγίου Γεωργίου στο ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα, στον Άγιο Λουκά στην Πατησίων και την Φανερωμένη επιβεβαιώνουν την κοινή προέλευσή του, η οποία στην περίπτωση των ναών όμως δεν είναι ελληνική όπως σε άλλους τύπους κτηρίων του αλλά εισάγονται από εργοστάσια από το εξωτερικό.

Ο Τσίλλερ τον σχεδιασμό των ναών που κατασκεύασε εμπνεύστηκε σαφώς από τη νεορωμανική αρχιτεκτονική που επικρατούσε στη Βιέννη στην εποχή του[12], αλλά ο σχεδιασμός συνδυάστηκε και με βυζαντινίζοντα στοιχεία σε ένα μεικτό σύστημα. Ο πρώτος ναός που σχεδίασε με αυτό το στυλ ήταν ο Άγιος Λουκάς στην Πατησίων (1865-1870), ο οποίος ανήκει στον τύπο του σταυροειδούς με τρούλο, έναν τύπο που συναντάται συχνά στις Ευρωπαϊκές χώρες μετά την Αναγέννηση[13]. Στον ναό αυτό διακρίνονται ρωμανικά στοιχεία όπως ο τρούλος μορφής calotte ή τα τετράλοβα υψίκορμα παράθυρα με ρόδακες, ανοίγματα που παρατηρούνται και στα αρχικά σχέδια των Εισοδίων. Δεύτερος ναός που χτίζει, το 1880, είναι ο ναός της Αγίας Μαρίνας στο Βέλλο Κορινθίας[14] και είναι σαφώς πιο κοντά στο βυζαντινό πρότυπο με τα μονόλοβα και τρίλοβα παράθυρα, αλλά και τα διακοσμητικά τούβλα. Το 1892 χτίζεται ο ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στα Βίλλια και, όπως ο ίδιος αναφέρει στις *Αναμνήσεις* του, πιστεύει ότι πρόκειται για μια βυζαντινή εκκλησία[15]. Το κλιμακοστάσιο του μοιάζει με εκείνο της Εθνικής Βιβλιοθήκη στην Αθήνα, κτήριο το οποίο σχεδιάστηκε από τον δάσκαλο του αρχιτέκτονα Θ. Χάνσεν. Αργότερα κτίζονται τα Εισόδια και η Παναγία Φανερωμένη στο Αίγιο. Ο ναός της Φανερωμένης με τα τέσσερα συμμετρικά κωδωνοστάσια, τα ρωμανικά τοξύλια στα γείσα και τον τρούλο σε αναγεννησιακό ύφος[16] εμφανίζει πολλές ομοιότη-

12. Γ. Πουλημένος, *Η ελληνική ναοδομία στην περίοδο του νεοκλασικισμού* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Αθήνα 1997, 104 (στο εξής: Πουλημένος, *Η ελληνική ναοδομία*).

13. Όπως επισημαίνει η Μ. Καρδαμίτση – Αδάμη στο βιβλίο της Μ. Καρδαμίτση- Αδάμη, *Ερνστ Τσίλλερ 1837-1923 Η τέχνη του κλασικού*, Αθήνα 2006, 42.

14. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ* (ό.π.), 260-261.

15. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, Α. Παπανικολάου Κρίστενσεν, *Ernst Ziller: Αναμνήσεις, Περικοπαί – Σημειώματα υπό κ. Ι. Τσίλλερ – Δήμα*, Αθήνα 1997, 97.

16. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984, 140.

τες με αυτόν των Εισοδίων. Επόμενος ναός είναι ο Αγιος Γεώργιος στο Ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα (1901), ο οποίος παρουσιάζει κάτοψη ελεύθερου σταυρού χωρίς πεσσούς[17].

Τελευταίο έργο του Τσίλλερ αποτελεί ο Αγιος Αθανάσιος στον Πύργο[18] που κατασκευάστηκε το 1911 και ανήκει στο τύπο της τρίκλιτης σταυροειδούς βασιλικής και αποτελεί έναν πιο απλό τύπο εκκλησίας με κτιστούς πεσσούς και μεταλλικούς ελκυστήρες λόγω της σεισμικότητας της περιοχής. Συνδυάζει βυζαντινά στοιχεία και αναγεννησιακά.

Σε όλα τα παραδείγματα ναών ο Τσίλλερ συνδύασε στοιχεία της βορειοευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής, όπως τον μεγάλο ωοειδή τρούλο, τα δίδυμα κωδωνοστάσια στη δυτική όψη και τους οβελίσκους με καθαρώς βυζαντινά, όπως η διάταξη του ελεύθερου σταυρού ή η δικιόνια εγγεγραμμένη σταυροειδής τυπολογία της κάτοψης. Συχνά, όμως, τα σχέδιά του δεν εφαρμόστηκαν πλήρως. Στον ναό των Εισοδίων, τα παράθυρα στα αρχικά σχέδια εμφανίζονται τετράλοβα υψίκορμα με ρόδακες σε νεορωμανικό ύφος που ωστόσο δεν υλοποιήθηκαν και έδωσαν τη θέση τους σε απλά μονόλοβα και τρίλοβα παράθυρα. Στοιχεία όπως οι ρωμανικοί πυργίσκοι συναντώνται στον ναό των Εισοδίων στο Αίγιο, στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος, αλλά και στην Αγία Τριάδα στην οδό Πειραιώς, που εμφανίζει την ίδια τυπολογία με το ναό των Εισοδίων, ωστόσο το έργο έμεινε ανεκτέλεστο.

Ο Τσιλλερ, ό οποίος εκδηλώνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αρχαιολογία, μετά τη μόνιμη εγκατάστασή του στην Ελλάδα, έρχεται σε επαφή με τα αρχαία ελληνικά μνημεία[19] καθώς και με τα βυζαντινά[20]. Την περίοδο εκείνη υπάρχει έντονος προβληματισμός για τη ναοδομία στην Ελλάδα και την τυπολογία που θα πρέπει να ακολουθηθεί για την ορθόδοξη εκκλησία. Η εποχή ευνοεί τον ελληνοβυζαντινό ρυθμό ως έκφραση της ελληνικής θρησκευτικής παράδοσης[21]. Ο ίδιος ο αρχιτέκτονας χρησιμοποιεί κλασικά πρότυπα για τα δημόσια και ιδιωτικά έργα που σχεδιάζει. Η σύνδεση, ωστόσο, βυζαντινών προτύπων με γοτθικά υπό την επιρροή των ευρωπαϊκών τάσεων, μάλλον δεν τον ικανοποιεί. Ο μοναδικός ναός, άλλωστε, που σχεδιάζει και ακολουθεί τα κλασσικιστικά πρότυπα είναι ο ανεκτέλεστος ναός που προτάθηκε για την ανάπλαση

17. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, *Ερνστ Τσίλλερ*, ό.π., 252.

18. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ* (ό.π.),.

19. Μ. Μπίρης - Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001, 219.

20. Είναι γνωστό το σχέδιό του από τον Όσιο Λουκά, από το οποίο προκύπτουν πολύτιμα στοιχεία για τον κατεδαφισμένο από τα τέλη του 19ου αιώνα μεσοβυζαντινό εξωνάρθηκα του ναού (Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ* (ό.π.), 259).

21. Πουλημένος, *Η ελληνική ναοδομία* (ό.π.), 88.

του Λυκαβηττού[22], λόγω κυρίως όμως της φύσης του συνολικού έργου. Στην Ευρώπη ο γοτθικός ρυθμός ξαναζεί και επιδρά έντονα στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική.

Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο, ο Τσίλλερ απέφυγε να σχεδιάσει ναούς που να ανήκουν αποκλειστικά στον ελληνοβυζαντινό ρυθμό, ο οποίος ήταν του συρμού την εποχή αυτή. Επέλεξε τελικά στους ναούς του να ενσωματώσει στοιχεία βυζαντινά, νεορωμανικά, αλλά και αναγεννησιακά, στο πλαίσιο μιας πλουραλιστικής ιδέας που ήταν προσαρμοσμένη στις τοπικές συνθήκες, συνταιριάζοντας με αυτόν τον τρόπο τα δυτικά πρότυπα με το ελληνικό στοιχείο. Είναι φανερό δε ότι επηρεάστηκε από τα έργα του δασκάλου του Θεοφίλου Χάνσεν, όπως το νεκρικό παρεκκλήσι στο Ευαγγελικό Νεκροταφείο της Βιέννης, το οποίο είχε βυζαντινές επιρροές, αλλά και την πρόταση για την Μητρόπολη της Αθήνας του Χρ. Χανσεν, που ενσωματώνει βυζαντινά αλλά και αναγεννησιακά στοιχεία. Για τον Τσίλλερ και τον Χάνσεν ο νεορωμανικός ρυθμός είναι εκείνος που συγγενεύει περισσότερο με τον βυζαντινό ρυθμό, αλλά και εκφράζει τις ίδιες δοξασίες της Χριστιανικής θρησκείας[23].

Ο νεορωμανισμός, κίνημα που εμφανίστηκε στις αρχές του 19ου αιώνα στην Ευρώπη, αλλά αναπτύχθηκε περισσότερο στην Αμερική, βρήκε την έκφρασή του κυρίως σε δημόσια κτήρια και κτήρια ναών. Κίνημα επηρεασμένο από τα κτήρια της αρχαίας Ρώμης, στη Γερμανία εκφράστηκε ως Rundbogenstil[24]. Ωστόσο οι τάσεις της εποχής στην Ελλάδα δεν ευνοούν τον νεορωμανικό ρυθμό, ο οποίος αντιπροσωπεύει ένα δυτικό, ξένο πρότυπο προς την ελληνική πραγματικότητα, όπως φαίνεται και από τις αντιδράσεις που προκάλεσε η Αγγλικανική Εκκλησία στην Αθήνα του Σ. Κλεάνθη με νεογοτθικά στοιχειά[25] ή ο Άγιος Αντρέας στο κτήμα του Α. Συγγρού . Στα τέλη του 19ου αιώνα υπάρχει στροφή προς τον νεοβυζαντινισμό με ταυτόχρονη εγκατάλειψη του νεοκλασικισμού, καθώς θεωρείται ότι μπορεί να εκφράζει καλύτερα τις επιδιώξεις και τις ιδέες της χώρας[26]. Για τους λόγους αυτούς ο νεορωμανισμός δεν αποτέλεσε ποτέ ευρύτερη τάση στην ελληνική ναοδομία και εκφράστηκε σχεδόν αποκλειστικά από τον Ερνέστο Τσίλλερ, παρά την προσπάθειά του να τον μπολιάσει με στοιχεία από την βυζαντινή παράδοση. Αυτό που τελικά δημιούργησε ήταν προσω-

---

22. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ* (ό.π.), 248-249.

23. Σ. Σκαρπιά-Χόιπελ, *Η μορφολογία του γερμανικού κλασικισμού (1789-1848) και η δημιουργική αφομοίωσή του από την ελληνική αρχιτεκτονική (1833-1897)*, Θεσσαλονίκη 1976, 293.

24. J. Fleming - H. Honour - N. Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture*, Middlesex 1983.

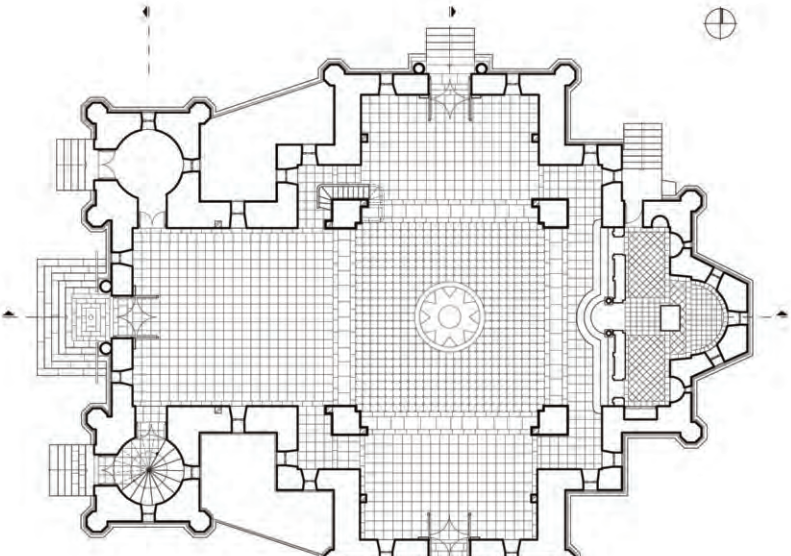
25. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική* (ό.π.), 93.

26. Κασιμάτη, *Ερνέστος Τσίλλερ* (ό.π.), 35.

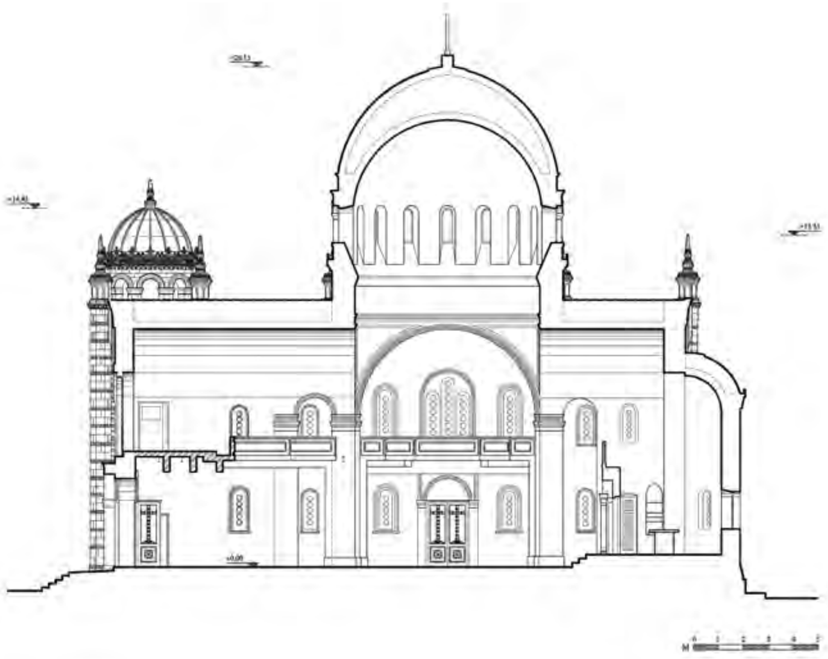
πικό ύφος, χωρίς να καταφέρει να επηρεάσει την τυπολογία των μεταγενέστερων ναών και χωρίς να βρει άξιους μιμητές. Ωστόσο, αυτό δεν αναιρεί καθόλου την αξία των Εισοδίων της Θεοτόκου Αιγίου και τη θέση που κατέχει στην ιστορία της νεότερης αρχιτεκτονικής.



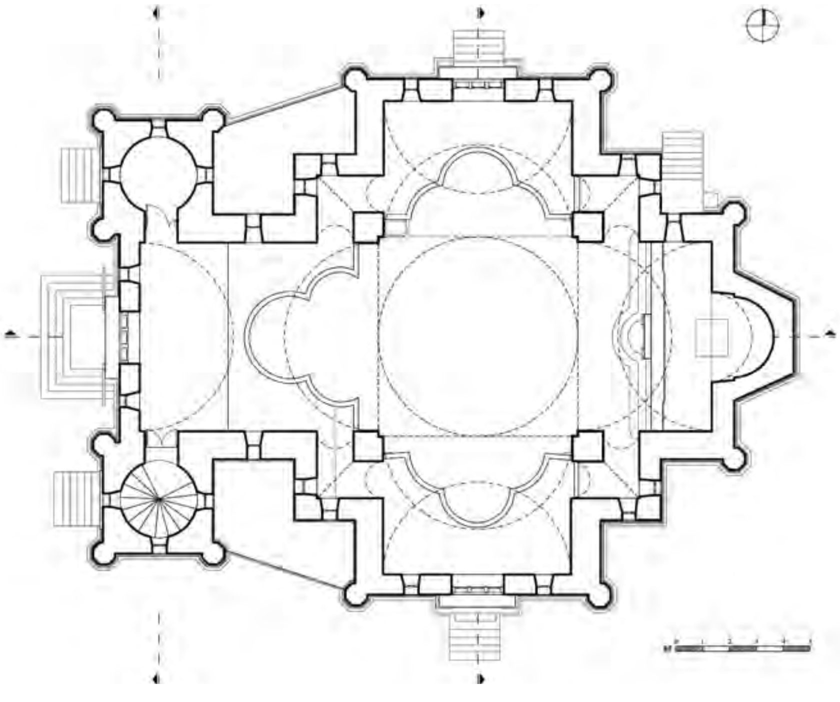
Εικ .1. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Άποψη από τα βορειοδυτικά.



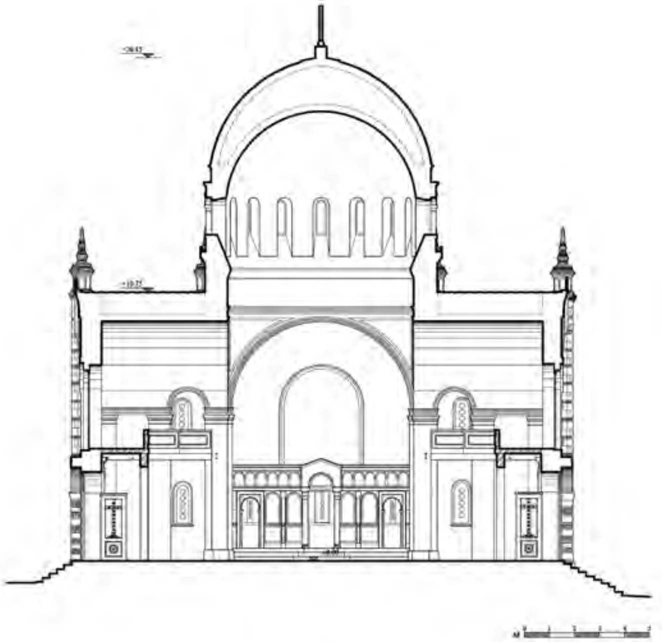
Εικ. 2. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Κάτοψη στη στάθμη του ισογείου.



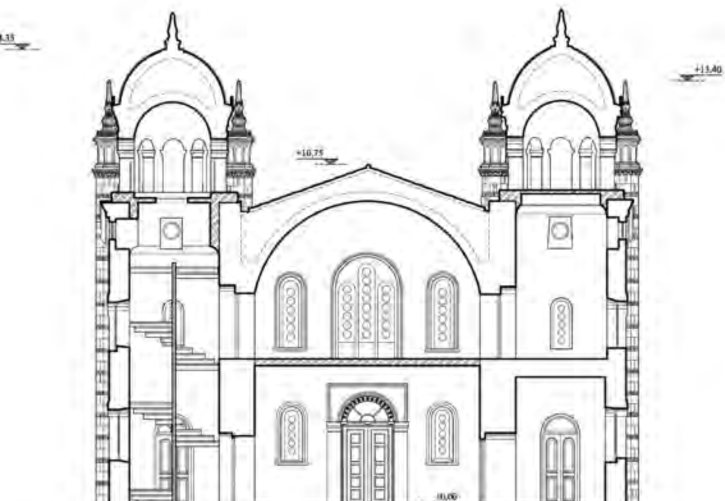
Εικ. 3. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Τομή κατά μήκος.



Εικ. 4. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Κάτοψη στη στάθμη του γυναικωνίτη.



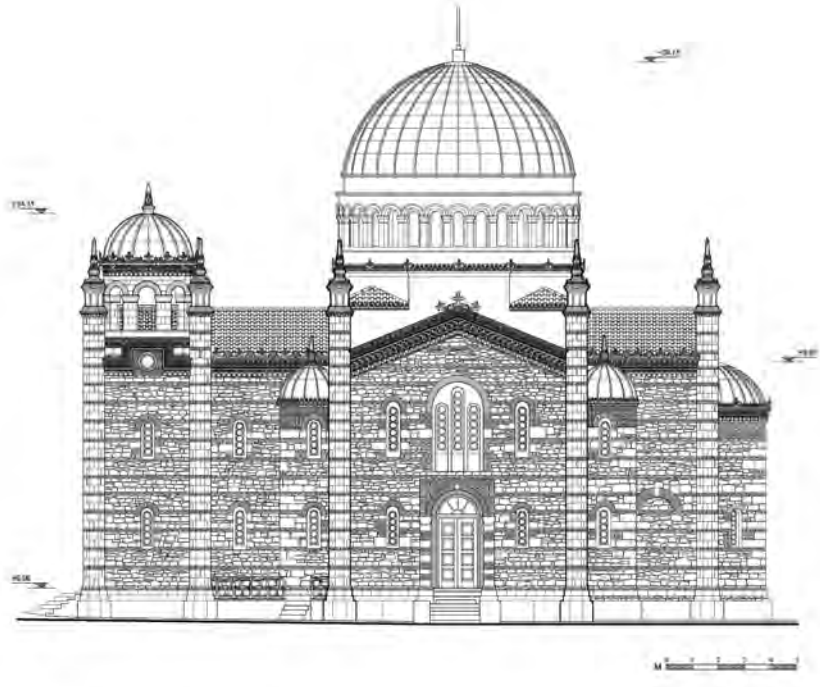
Εικ. 5. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Τομή κατά πλάτος.



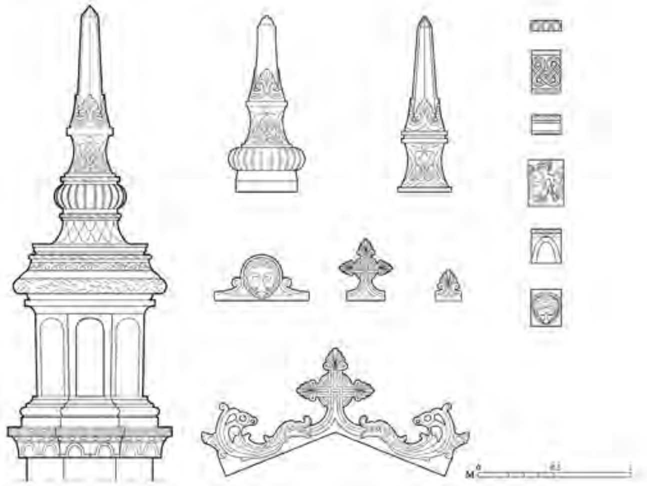
Εικ. 6. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Τομή κατά πλάτος στα κωδωνοστάσια.



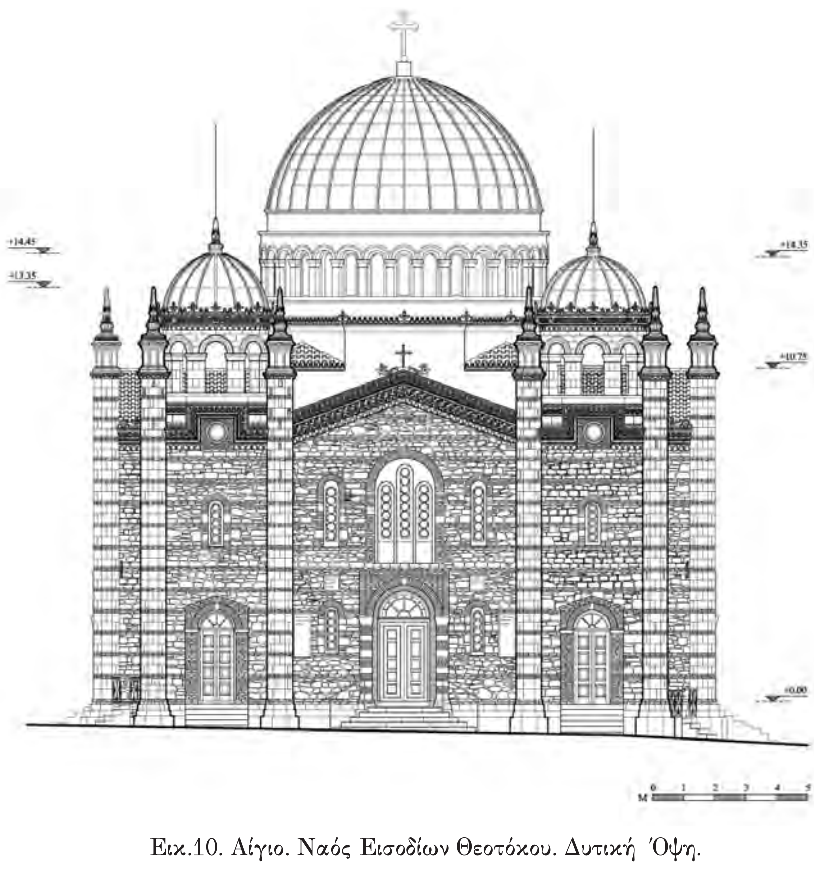
Εικ.7. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Άποψη του τρούλου από τα νότια.



Εικ.8. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Νότια Όψη.



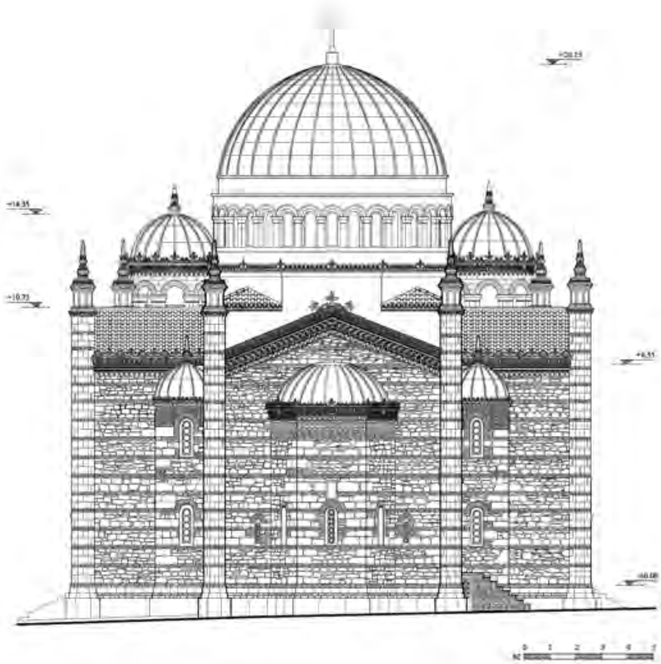
Εικ. 9. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Λεπτομέρειες των κεραμικών διακοσμήσεων του ναού.



Εικ.10. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Δυτική Όψη.



Εικ. 11. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου.
Άποψη του βόρειου κωδωνοστασίου και των οβελίσκων.



Εικ.12. Αίγιο. Ναός Εισοδίων Θεοτόκου. Ανατολική Όψη.

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ ΑΝΔΡΟΥ «ΙΣΤΟΡΩΝΤΑΣ ΤΗΝ ΥΠΕΡΒΑΣΗ». Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ Η ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.

Πρώτες σκέψεις

Οι εκθέσεις του ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Άνδρο έχουν γίνει πια θεσμός. Από το 1986 και δίπλα στο χώρο των μονίμων εκθέσεων, ιδρύθηκε ο χώρος των περιοδικών εκθέσεων σύγχρονης τέχνης, ο πνευματικός, καλλιτεχνικός, και γιατί όχι ο κοσμικός κόσμος της χώρας περιμένει τα εγκαίνια της έκθεσης του Μουσείου Άνδρου. Είναι ίσως το σημαντικότερο πολιτιστικό γεγονός στο χώρο των εικαστικών τεχνών, του καλοκαιριού. Η έκθεση που εγκαινιάστηκε στις 30 Ιουνίου που πέρασε είχε τίτλο «Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη σύγχρονη τέχνη». Μια πολύ ενδιαφέρουσα έκθεση που προσπάθησε να προσεγγίσει τον ορθόδοξο εικονογραφικό κόσμο των αρχών κυρίως του 20ού αιώνα. Ένα θέμα που ελάχιστα έχει θιγεί στο σύνολο του. Προφανώς στις μονογραφίες για τον Κωσταντίνο Παρθένη, το Σπύρο Παπαλουκά, το Φώτη Κόντογλου, το Ράλλη Κοψίδη, το Σπύρο Βασιλείου, το Νίκο Εγγονόπουλο και έχουν γραφεί ορισμένα πράγματα σχετικά με το θέμα αυτό, χωρίς όμως να το προσεγγίσει κανείς συνολικά. Ίσως κάποιες εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν τα τελευταία χρόνια όπως η έκθεση με την συλλογή των ανθυβόλων της συλλογής Βειμέζη, η έκθεση για το Σπύρο Παπαλουκά στην γκαλερί Θεοχαράκη, να έδωσαν το κέντρισμα, το ερέθισμα για τη έκθεση στο Μουσείο Γουλανδρή.

«Στην νεότερη και σύγχρονη περίοδο πολλοί διακεκριμένοι Έλληνες ζωγράφοι ανέδραμον στον εικονογραφικό κόσμο αυτής της μεγάλης τέχνης αναζητώντας εικονιστικά πρότυπα και επιρροές, όχι για να επαναλάβουν γνωστά στερεότυπα, αλλά για να τα εμβολιάσουν συμπρακτικά με το πνεύμα και τα τεχνοτροπικά δεδομένα των νεότερων κινημάτων, τα οποία γνώρισε η τέχνη καθ' όλη τη διάρκεια του περασμένου αιώνα» αναφέρεται στο εισαγωγικό σημείωμα της έκθεσης «Σκοπός αυτού του αφιερώματος είναι συνεπώς, να αναζητηθούν αυτές οι ιστορικές, αισθηματικές και τεχνοτροπικές επιρροές και να

αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίον οι Νεοέλληνες ζωγράφοι τις ενέταξαν στους εικαστικούς τους προβληματισμούς, επιτυγχάνοντας με τον τρόπο αυτό την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για αυτόν το μακρόχρονο, υποτιμημένο όμως, ως έργο ζωγραφικής, εικονογραφικό πολιτισμό».

Με εξαίρεση τον όρο υποτιμημένο με τον οποίο εγώ τουλάχιστον προσωπικά δεν συμφωνώ, τα παραπάνω θα μπορούσαν κάλλιστα να είχαν γράφει για την ναοδομία και τους αρχιτέκτονες. Στο Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης το 2009, είχα θίξει το θέμα της Ναοδομίας στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα, χωρίς φυσικά να το εξαντλήσω. Έκτοτε το θέμα συνεχίζει να με απασχολεί χωρίς όμως να βρω το χρόνο να αφοσιωθώ σ' αυτό. Η έκθεση του Μουσείου της Άνδρου με έσπρωξε στον αναπόφευκτο συνειρμό, κελύφους και εσωτερικής αγιογράφησης του.

Η αγιογράφηση ενός ναού δεν μπορεί και δεν πρέπει να κρίνεται ανεξάρτητα από το αρχιτεκτονικό της πλαίσιο με εξαίρεση φυσικά τις φορητές εικόνες. Ο αγιογράφος-ζωγράφος είναι υποχρεωμένος να συσχετίσει το έργο του με το μέγεθος του ναού, την κλίμακα, τη θέση της εικόνας μέσα στο ναό. Βέβαια η διάταξη της αγιογραφίας ορίζεται από τους κανόνες του δόγματος και της εικονογραφίας αλλά επηρεάζεται άμεσα και από την αρχιτεκτονική του ναού και τον τύπο του (εάν είναι ρωμαϊκή βασιλική ή βασιλική μετά τρούλου, αν έχει ή όχι κλίτη, εάν είναι σταυροειδής, περίκεντρος κ.λπ.).

Ξεκινώντας λοιπόν αρχικά από τα έργα της έκθεσης της Άνδρου προσπάθησα να τα ξαναδώ συσχετίζοντας την εικόνα με το κέλυφος. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα, τον 19ο αιώνα κρατάει σε γενικές γραμμές ισχυρή τη σύνδεση της με το κέλυφος. Στα Ιόνια νησιά η επτανησιακή σχολή εικονογραφεί ναούς που αν και ορθόδοξοι είναι προφανώς επηρεασμένοι από την ιταλική και ειδικότερα την βενετική ναοδομία. Οι βυζαντινές μορφές που αναμφισβήτητα προϋπήρχαν συν τω χρόνω ξεχάστηκαν και αντικαταστάθηκαν με νέες μορφές που μεταφέρθηκαν από την δύση, τόσο στην ναοδομία όσο και στην αγιογραφία.

Στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος οι πρώτες εκκλησίες που κτίζονται και μέχρι το τέλος περίπου του 19ου αιώνα φανερώνουν το μεγάλο δίλημμα των αρχιτεκτόνων μεταξύ της νεοβυζαντινής και της νεοκλασικής μορφολογίας. Ο σχετικός προβληματισμός εκφράζεται όχι μόνο στο ίδιο το έργο των αρχιτεκτόνων, του Δημήτρη Ζέζου, του Παναγή Βρεττού- Κάλκου και κυρίως του Λύσανδρου Καυταντζόγλου, αλλά και σε γραπτά τους κείμενα. Στο χώρο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής, θα κυριαρχήσει αντίστοιχα η δυτικότροπη νατουραλιστική τεχνοτροπία και αυτή των Ναζαρηνών με πολλά κοινά σημεία συνάντησης. Με πρωτεργάτη τον Λουδοβίκο Θείρσιο και στη συνέχεια τον Δημήτρη Γιωργαντά, τον Π. Λεμπέση, τον Σπ. Χατζηγιαννόπουλο που εικονογράφησαν τις εκκλησίες της Μητρόπολης, της Αγίας Ειρήνης (η συγκεκριμέ-

νη εκκλησία είναι από τις λίγες από όσο τουλάχιστον γνωρίζω, που έχει και vitrau πάνω από την κύρια είσοδο) την Χρυσοσπηλιώτισσας, τους Αγίους Θεοδώρους του Α΄ Κοιμητηρίου, του Αγίου Νικολάου του Πτωχοκομείου και άλλες, για να περιοριστούμε μόνο στην περιοχή της πρωτεύουσας.

Άσχετα με το αν συμφωνεί ή διαφωνεί κανείς με το ύφος ή το στυλ της ζωγραφικής (έχω φυλάξει την πολύ σκληρή κριτική του Χρήστου Γιανναρά σε επικεφαλίδα του της Καθημερινής 13 Απριλίου 1997 για τη Μητρόπολη Αθηνών και τη ζωγραφική του γερμανού Seitz, που κλήθηκε την οθωνική περίοδο να «εκσυγχρονίσει» καλλιτεχνικά την θρησκευτικότητα των Ελλήνων, και που σύμφωνα πάντα με το Γιανναρά «πρέπει κάποτε κάποιος να την αποκαταστήσει» θεωρώ ότι αυτή εναρμονίζεται άριστα με το κελύφος της. Άλλωστε και ο ίδιος ο Γιανναράς αναφέρει ότι «το οικοδόμημα αυτό», η Μητρόπολη δηλαδή, όχι μόνο ζωγραφίστηκε αλλά και κτίστηκε από ετερόδοξους ξένους (τους αδελφούς Χάνσεν και τον Μπουλανζέ) «φτασμένους εδώ, για να φωτίσουν έθνος χριστιανικόν ορθόδοξον, πως να πραγματεύεται την πατρογονικήν του θρησκεία» όπως πιστοποιούσε και ο Μακρυγιάννης. Και παρόλο που συμφωνώ απόλυτα με την ουσία της επιφυλλίδας του Χρ. Γιανναρά δεν θα συμφωνήσω μαζί του με την πρόταση του να επαναζωγραφιστεί η Μητρόπολη. Κάθε κτίριο μαρτυρά την εποχή του και όπως λέει κι ο Αλέξης Πολίτης «το παρελθόν δεν είναι μια σειρά τυχαίων γεγονότων που μαθαίνουμε από βιβλία ή απ' αλλού, είναι μια συνολικότερη θεώρηση που περιλαμβάνει τους όρους, το σύστημα παραγωγής και κατανομής των αγαθών, το πλέγμα αξιών που αποδεχόταν κάποιες κοινωνίες παλιότερα και κυρίως η αλλαγή όλων αυτών στο ανάπτυγμα του χρόνου. Σαν τέτοια λοιπόν μαρτυρία πρέπει να θεωρείται η Μητρόπολη και να παραμείνει ως έχει και να μην «ανανεωθεί» ούτε με το πνεύμα που αναφέρει ο Χρ. Γιανναράς ούτε βέβαια με γαλάζιους, λαχανί γρανίτες και επιχρυσώσεις όπως έγινε το 1996 ξεσηκώνοντας τον αρχιτεκτονικό και όχι μόνο κόσμο.

Όμως το θέμα της Μητρόπολης είναι από μόνο του ιδιαίτερα μεγάλο και άξιο ειδικής συζήτησης. Θα επανέλθουμε σ' αυτό όταν παραδοθεί στο κοινό. Προς το παρόν επιστρέφουμε λοιπόν στο θέμα της σχέσης της εικονογράφησης του ναού και του κελύφους της. Στις αρχές του 20ού αιώνα μέσα στο γενικότερο κλίμα της επιστροφής στις ρίζες, το Βυζάντιο ξαναέρχεται δυναμικά στο προσκήνιο σε συνδυασμό με την παραδοσιακή λαϊκή αρχιτεκτονική και ο Αριστοτέλης Ζάχος με πάθος επιχειρηματολογεί για την άμεση συνέχεια της με την αστική βυζαντινή. Ταυτόχρονα στην Ευρώπη το Jugendstil και στη συνέχεια το Μοντέρνο κίνημα εμφανίζονται ως νέα ισχυρά ρεύματα στη σύγχρονη ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική. Το πρώτο δεν φτάνει πάρα σημειακά στην Ελλάδα. Το δεύτερο όμως αγκαλιάζεται από μεγάλη μερίδα αρχιτεκτόνων και από λιγότερους «προοδευτικούς διανοούμενους» μη αρχιτέκτονες.

Το μοναδικό παραδείγματα εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής που γνωρίζω στον ελληνικό χώρο με εμφανείς τις επιρροές του Jugendstil ή της βιεννέζικης Seccesion είναι η α παραλλαγή της απραγματοποίητης Μητροπόλεως Σπάρτης, του Αγίου Νίκωνα, και του Επισκοπείου Σπάρτης (Εικ.1) που εντάσσεται στην όλη σύνθεση του 1908. Τα προοπτικά του εσωτερικού χώρου του Επισκοπείου (το οποίο επίσης δεν πραγματοποιήθηκε) μας δίνουν μια πολύ σαφή εικόνα της εικονογράφησης του χώρου όπως τον οραματίστηκε ο Ζάχος. Μία εικονογράφηση εμπνευσμένη μεν από το βυζαντινό τυπικό αλλά εκφρασμένη τόσο στα διακοσμητικά μοτίβα όσο και στις αγιογραφίες σε ύφος Jugendstil και ταυτόχρονα ενταγμένης πλήρως στο κτίριο και στα από μπετόν-αρμέ δομικά του στοιχεία.

Σε αντίθεση με το Ζάχο ο Παρθένης στον Μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου στον Πόρο, όπως και στο μικρό ναό του Αγίου Αλεξάνδρου στο Παλαιό Φάληρο (Εικ.2), δεν ενσωματώνει το έργο του με το κέλυφος του ναού. Ο παλιός Άγιος Αλέξανδρος που θεμελιώθηκε στις αρχές του 1915 από τον πρίγκιπα Αλέξανδρο επί της σημερινής οδού Αγίου Αλεξάνδρου, ήταν μια σταυροειδής βασιλική με ένα περίεργο πυλώνα (καμπαναριό) πάνω από την είσοδο και εξωνάρθηκα με χρωματιστά περιμετρικά υαλοστάσια που ίσως να προσετέθησαν αργότερα. Δυστυχώς δε γνωρίζουμε ποιος τη σχεδίασε ούτε πως συνδέεται μ' αυτόν ο Παρθένης. Μερικά στοιχεία που αναφέρει ο Γιώργος Μυλωνάς στο άρθρο του για τον Παρθένη στον κατάλογο της έκθεσης της Άνδρου, ανοίγουν κάποια μονοπάτια που όμως χρειάζονται πολύ ψάξιμο. Έτσι πχ αναφέρει ότι την εκκλησία του Ναού των Εισοδίων της Παναγίας στην Χωριστή Δράμας που εικονογράφησε ο Παρθένης το 1906 σε ύφος που απηχεί τη ζωγραφική του Jugendstil είχε σχεδιασθεί από τον Βιεννέζο αρχιτέκτονα Konrad Jacob Josef von Vilees σε εκκλησιαστικό ύφος. Σε αντίστοιχο ύφος είναι σχεδιασμένες και οι αγιογραφίες του. «Ίδε ο Άνθρωπος» και ο «Αναστημένος Χριστός» που φυλάσσονται στο Μιτροπολιτικό Μέγαρο της Καβάλας. Δεδομένου ότι στις αρχές του 20ού αιώνα όπως είναι γνωστό το καπνεμπόριο είχε φέρει μεταξύ των άλλων έναν όχι ασήμαντο αριθμό βιεννέζων αρχιτεκτόνων στην πόλη, αλλά και σε άλλα καπνοπαραγωγικά κέντρα, που έφεραν αντίστοιχα μαζί τους το εκλεκτικό στύλ της εποχής, καθώς και αρκετές νύξεις αρχιτεκτονικές του Jugendstil ή της Art Nouneau, θα άξιζε ίσως να ψάξει κανείς να δει κατά πόσον υπήρχαν διασυνδέσεις του Παρθένη με τους αυστριακούς αρχιτέκτονες. Οι αγιογραφίες (πάντως που κοσμούσαν τον παλιό Άγιο Αλέξανδρο) βρίσκονται σήμερα τοποθετημένες στο νέο ναό του Αγίου Αλεξάνδρου, των Φαίδωνα και Έθελ Κυδωνιάτη (1952-1960) (Εικ.3), που ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την ναοδομία κτίζοντας πάνω από 50 εκκλησίες σε ολόκληρη τη χώρα. Η τεχνοτροπία των εικόνων που φέρει επιδράσεις τόσο με την σχολή της Βιέννης όσο και με τη ζωγραφική του Γκρέκο, καταφέρνει να ενταχθεί στην μοντέρνα αρ-

χιτεκτονική των Κυδωνιάτη παρόλο που έχει δημιουργηθεί 45 περίπου χρόνια πριν. Ίσως αυτό να οφείλεται σε μια συνειδητή προσπάθεια των αρχιτεκτόνων.

Το ίδιο και αυτό είναι πραγματικά περίεργο, καταφέρνει να ενταχθεί και η ζωγραφική του Τάσου Λουκίδη στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στην οδό Ακαδημίας (Εικ.4). Στην περίπτωση αυτή έχουμε το ακριβώς αντίθετο παράδειγμα από αυτό του Παρθένη στον Άγιο Αλέξανδρο. Η εκκλησία της Ζωοδόχου Πηγής εγκαινιάζεται το 1852 και ο Λουκίδης έρχεται να την αγιογραφήσει στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, 80 χρόνια μετά. Οι μορφές του, ψηλόλιγνες, θυμίζουν τις μορφές του Gustav Klimt, παρά την διαφορετική θεματολογία του. Το ίδιο και η χρήση του χρυσού στο φόντο των έντονων περιγραμμάτων ενός χρωματολόγιου όπου δεσπόζει το πορτοκάλι και κυανούν. Μια αγιογράφηση που παραπέμπει στα μωσαϊκά των Carl Ederer και Remigius Geyler της Srenhel Kirche του Otto Wagner. Οι αγιογραφίες του Λουκίδη είναι πράγματι πρωτοποριακές για τα ελληνικά δεδομένα. Ενώ κρατούν το τυπικό της ορθόδοξης εκκλησίας τόσο στη θεματολογία όσο και στην τυπολογία είναι φανερά επηρεασμένες από τις ζωγραφικές τάσεις που εκπροσωπούν στην Ευρώπη του Μεσοπολέμου. Μια νέα πνοή στην ελληνική αγιογραφία.

Ένα αεράκι ευρωπαϊκού πολέμου έφεραν πίσω τους οι Λουκίδης, Μαλέας, Μηλιάδης και Β. Μαγιάσης γράφει το 1915 ο Κ. Μιχαηλίδης : «Η αίσθηση της αξίας του» λέει επικεντρωμένος στο Λουκίδη «δεν αρκεί για να τον βγάλει από τη ήρεμη και σεμνή του στάση… Ποιος ξέρει αν δεν είναι αρχή σειράς νέων έργων βγαλμένων από το πάθος του Εθνικού είναι». «Μας αφαρπάζει, μας αναγκάζει να καρφώσουμε τα μάτια μας επί του έργου του» λέει ο Τόμπρος. Δεν είναι λοιπόν περίεργο που ο Λουκίδης κερδίζει το διαγωνισμό για την αγιογράφηση της Ζωοδόχου Πηγής και μάλιστα δύο φορές. Μία με επιτροπή τους του Γ. Σωτηρίου, Γ. Ιακωβίδη και Ζ. Παπαντωνίου, που ακυρώνεται με παρέμβαση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών και μία μετά από προκήρυξη διαγωνισμού όπου κερδίζει και πάλι, με επιτροπή αυτή τη φορά τον Α. Ορλάνδο, τον Γ. Ιακωβίδη, τον Γ. Σωτηρίου, τον Θ. Θωμόπουλο και τον Ι. Κοτεάκο με υπόδειξη του Συνδέσμου. Το έργο παραδίδεται στις 2/1/1933 και αποσπά θερμούς επαίνους από τον Κ. Παρθένη. Οι πολύ λιτές και αυστηρές γραμμές της τρίκλιτης δρομικής θολωτής βασιλικής του Ηπειρώτη αρχιτέκτονα Δημήτρη Ζέζου, καταφέρνουν να συνταιριάξουν με την εικονογράφηση του Λουκίδη. Η εικονογράφηση του Λουκίδη αν και ικανοποιούσε πλήρως την επιτροπή του διαγωνισμού και όπως ήδη είπαμε και για τον Παρθένη προβλημάτισε τα μέλη του εκκλησιαστικού συμβουλίου, το οποίο και δεν ενέκρινε το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, ως μη συμβιβαζόμενο με την εκκλησιαστική παράδοση της Εκκλησίας. Και σας ζητώ να κρατήσετε αυτό το σημείο γιατί θα επανέλθουμε σ' αυτό αργότερα.

Το βέβαιο πάντως είναι ότι οι νεότερες αγιογραφήσεις της νέας πτέρυγας

της ίδιας εκκλησίας το 1957 από τον Νίκο Νικολάου σε απευθείας ανάθεση από τον αρχιτέκτονα της προσθήκης Βάσο Κασσάνδρα δεν συνδιαλέγονται αρμονικά με αυτές του Λουκίδη καθώς κινούνται σε ένα άλλο μήκος κύματος. Οπωσδήποτε χάρη στην καθυστερημένη αγιογράφηση του ο Ναός της Ζωοδόχου Πηγής αποτελεί μία διαφορετική περίπτωση από αυτή των συγχρόνων του ναών. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Λουκίδη, όμως εκεί που άφησε ελεύθερο όλο του το πιστεύω για την διακοσμητική τέχνη είναι στον ιδιωτικό ναό των Αγίων Αντωνίου και Ανδρέου στο Κακοσάλεσι, της Ιουλίας Ζυγομαλά που κτίστηκε πάνω σε σχέδια του Νίκου Ζουμπουλίδη (1938). Για τον Ναό όμως αυτό θα ακολουθήσει ιδιαίτερη ανακοίνωση όπως και για τον Λουκίδη συνολικότερα. Σημειώνουμε μόνο ότι πρόκειται για ένα Ναό με εμφανή λιθοδομή με έντονη κλιμάκωση των όγκων.

Προφανώς και στην εικονογράφηση του Αγίου Κωνσταντίνου στην Ομόνοια πρέπει να συνάντησε προβλήματα ο καλλιτέχνης, γιατί το ύφος του είναι φανερά συγκρατημένο. Έχει επίσης νομίζω ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι τόσο ο Κ. Παρθένης όσο και Τ. Λουκίδης βρίσκονται πολύ κοντά στην «υπέρβαση» αν δικαιολογούμεθα να το πούμε αυτό, όταν ζωγραφίζουν θρησκευτικά θέματα σε πίνακες (φορητές εικόνες) παραγγελίες που δεν προορίζονται για να τοποθετηθούν σε ναούς, όπως ο Ευαγγελισμός με τον Άγγελο με την Άρπα (Εικ.5) ο αφιερωμένος στον Αλ. Παπαναστασίου, ή η προσευχή στο όρος τον ελαιών του Παρθένη και οι εικόνες του Ιησού, το όνειρο του Ιωσήφ και αρκετές ακόμη που δυστυχώς καταστράφηκαν την περίοδο των Δεκεμβριανών όταν λεηλατήθηκε το εργαστήρι του Λουκίδη. Είναι κρίμα πάντως ότι οι τρεις αντιπρόσωποι του Jugendstil στην Ελλάδα ο αρχιτέκτων και ζωγράφος Αρ. Ζάχος και οι Παρθένης και Λουκίδης δεν κατάφεραν να συναντηθούν σε ένα έννοια έργο. Θα πρέπει επίσης να πούμε ότι εκτός από τον Παρθένη και το Λουκίδη μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών όπως ο Τάσσος, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Β. Σικελιώτης, ο Ρ. Καλλίδης, ο Ν. Εγγονόπουλος και πολλοί άλλοι ζωγραφίζουν φορητές εικόνες – πίνακες, που σήμερα ανήκουν οι περισσότερες σε ιδιωτικές συλλογές, με νέες τεχνοτροπίες, που όμως ποτέ δεν ενσωματώθηκαν σε ιερό ναό και έτσι δεν εμπίπτουν απόλυτα στο θέμα που εξετάζουμε εδώ σήμερα. Παρόμοιες προσπάθειες συναντάμε επίσης στα αρχεία των αρχιτεκτόνων της ίδιας γενιάς, στον Εμμανουήλ Λαζαρίδη στον Γιάννη Δεσποτόπουλο (Εικ.6-7) (σπουδές από το Bauhaus και το Αννόβερο) τον Δημήτρη Πικιώνη (Εικ.8-9), ακόμη και τον Ισαάκ Σαπόρτα που αν και ήταν Εβραίος το θρήσκευμα, ζωγράφισε ένα θαυμάσιο Ευαγγελισμό.

Οι μοντέρνοι μεταπολεμικοί αρχιτέκτονες με τη σειρά τους προσπάθησαν όπως ήδη έχουμε πει να προχωρήσουν τις Βυζαντινές μορφές, σύμφωνα με τις δυνατότητες που τους προσέφεραν τα νέα οικοδομικά υλικά, ξεκινώντας από τον Ζάχο και τον Ορλάνδο και στη συνέχεια με τους Ν. Μητσάκη, Κ. Πανα-

γιωτάκο, Κ. Λάσκαρη, Θ. Βαλεντή και όλη σχεδόν τη γενιά του '30, που δεν βρήκε όμως συνέχεια. Δεν θα επανέλθω στο θέμα αυτό για το οποίο άλλωστε έχω μιλήσει στο Α΄Συνέδριο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης και έχει ήδη δημοσιευθεί στα πρακτικά. Γνώριζαν πολύ καλά ότι δεν είχαν λύσει στο θέμα του σύγχρονου ορθόδοξου ναού αλλά τους απασχολούσε και προσπαθούσαν. Το σχόλιο του Α. Ρουσόπουλου κριτικάροντας τον Ναό της Παναγίας της Τήνου στο διαγωνισμό του 1930 (Εικ.10), στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί παλαιότερα, το αποδεικνύει «Μια εκκλησία, θέμα εξαιρετικά δύσκολο, ορίζει ένα σωρό υλικές επιταγές, που μόνο αυτές να λύσει κανείς είναι αρκετό. Τις άλλες, την πραγματικότητα, τη μετουσίωση, τη θρησκευτικότητα κ.τ.λ. ας έρθει αργότερα να τις εκφράσει άλλος, όταν προηγουμένως έχουν κτισθεί τα θεμέλια των υλικών απαιτήσεων και μπορεί να βασιστεί στερεά σ' αυτά». Το ότι το σχόλιο αυτό περιέχεται σε επιστολή που απευθύνεται στους δύο φίλους του αρχιτέκτονες, σίγουρα σημαίνει κάτι. Ο Ρουσόπουλος ήξερε ότι τα θέματα αυτά απασχολούσαν τον Κούλη Παναγιωτάκο, εγγονό του πρωθιερέα της Ζωοδόχου Πηγής, Κωνσταντίνου Οικονόμου, με τον οποίο είχε μεγαλώσει. Και οι τρεις άλλωστε, οι Ρουσσόπουλος, Μητσάκης και Παναγιωτάκος συνδεόταν με στενή φιλία με τον Παπαλουκά που είχε τις αντίστοιχες ανησυχίες όσον αφορά την σύγχρονη αγιογραφία. Στη σχέση αυτή θα αναφερθούμε και στη συνέχεια.

Μέσα στο ίδιο πνεύμα κινούνται τα «καλλιτεχνικά σημειώματα» του Δημήτρη Ευαγγελίδη (1886-1959) στο Έθνος, όπου κρατούσε τη στήλη του τεχνοκριτικού το 1938, τα σχετικά με την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική και τον Αριστείδη Ζάχο. Δεν γνωρίζω αν έχουν κάπου δημοσιευτεί συγκεντρωμένα, αν όχι θα άξιζε νομίζω να γίνει. Μιλώντας λοιπόν για τις εκκλησίες του Ζάχου, τον Άγιο Κωσταντίνο τον Άγιο Νικόλαο και τη Μεταμόρφωση στο Βόλο και τον Άγιο Παύλο στην Κόρινθο (Εικ.11) γράφει «ο Ζάχος δημιουργώντας σύγχρονες εκκλησίες δεν σταμάτησε σε μία ορισμένη εποχή της Βυζαντινής Τέχνης. Πήρε μορφές και τύπους και τις ένωσε σε καινούργιους συνδυασμούς, αδιαφορώντας για την ιστορική ακρίβεια ή την χρονολογική προτεραιότητα. Πολύ σωστά. Και πέτυχε γενικά κάποιαν ενότητα με επιτυχημένη πολλές φορές προσαρμογή της λεπτομέρειας στο συνολικό οικοδόμημα…». Αναλύοντας στη συνέχεια το ναό του Αγίου Νικολάου θα σχολιάσει την υλική επιβολή του κτιρίου όπου οι μεγάλες άδειες λευκές, λείες επιφάνειες ενεργούν κάπως μονότονα στο αίσθημα και περισφίγγουν πολύ αισθητά το χώρο, εντύπωση όμως που θα αλλάξει όταν το εσωτερικό πάρει την οριστική του διακόσμηση «Και χωρίς άλλο μια κατάλληλη ζωγραφική θα βάλει σε κίνηση τις λείες επιφάνειες των τοίχων…» Να τη λοιπόν και εδώ η σύνδεση αρχιτεκτονικής και αγιογραφίας.

Η πιο σημαντική όμως για μένα παρατήρηση του Ευαγγελίδη είναι η πα-

ρακάτω «Ίσως όμως πρέπει να παρατηρήσω ότι το αισθητικό αυτό αποτέλεσμα του επιβλητικού όγκου, του βάρους και τις πιεστικές μορφές που επιτρέπουν στο υλικό να μιλή τη φυσική αφειασίδωτη γλώσσα του, δεν είναι τυχαίο και συμπτωματικό αλλά έχει την πηγή του σε αυτή την πρόθεση του καλλιτέχνη να εκφραστεί αδρά και μονοκόμματα... Και είναι δικαίωμα του καλλιτέχνη να προτιμά μορφές που ανταποκρίνονται καλύτερα στην εσωτερική του διάθεση». Και από την άποψη αυτή, σημειώνει, ο ναός του Αγίου Νικολάου είναι καλά διαμορφωμένος γιατί, κινείται στο πλαίσιο μιας πνευματικής δημιουργίας. Μιλώντας στη συνέχεια, για το εξωτερικό του ναού θεωρεί ότι το τελευταίο είναι περισσότερο πνευματικό και πετυχημένο για να καταλήξει ότι το κτήριο του Ζάχου είναι ποτισμένο με το βάρος του υλικού και με την επιβλητικότητά του, είναι ρωμαλέο, στην ουσία μοντέρνο.

Για την Απόστολο Παύλο της Κορίνθου, ο Ζάχος και ο Ευαγγελίδης προχωρούν ακόμα πιο μπρος. Στον Απόστολο Παύλο (Μία εκκλησία από μπετόν-αρμέ) έγινε προσπάθεια, παρατηρεί ο Ευαγγελίδης «να προσαρμοσθούν σύγχρονες αρχιτεκτονικές μορφές τέχνης με σύγχρονα υλικά σε μορφές της παράδοσης και μπορούμε να πούμε ότι «εξωτερικά τουλάχιστον» το αποτέλεσμα είναι ενθαρρυντικό και τιμητικό για τον αρχιτέκτονα». «Η εργασία του Ζάχου θα μείνει δημιουργική με τόσες λύσεις που βρήκε και με όσα προβλήματα ακόμη άφηνε άλυτα γιατί παντού και στην τελευταία αυτή περίπτωση έχει ατομικότητα και χαρακτήρα».

Η κρητική παρουσίαση των έργων του Ζάχου και μάλιστα σε μία ενιαία ενότητα με τη βυζαντινή βασιλική και την αισθητική της τρουλωτής εκκλησίας το καλοκαίρι του '38, έχει μια ιδιαίτερη βαρύτητα και δείχνει το δρόμο που κατά τη γνώμη του Ευαγγελίδη, πρέπει να οδεύσει η σύγχρονη ναοδομία. Παρόλο όμως ότι κάνει νύξεις για το συνδυασμό της με την εικονογράφηση της δεν εστιάζει σε αυτό. Προφανώς γιατί οι ναοί ήταν ακόμη αγιογράφητοι. Δυστυχώς η αγιογράφηση τους πραγματοποιήθηκε πολύ αργότερα. Το ίδιο συμβαίνει ακόμα και σήμερα σε πολλούς ναούς, χωρίς να υπάρχει συνεργασία αρχιτέκτονα και αγιογράφου. Το τι σημαίνει αυτό είναι προφανές. Η αγιογράφηση όπως σε μικρότερο βαθμό και εξοπλισμός του ναού (τέμπλο, άμβωνας κ.τλ.) αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία του και αποτελούν με την αρχιτεκτονική του ενιαίο κι αδιάσειστο σύνολο. Και αυτό ακριβώς είναι το πρόβλημα που με απασχολεί. Υπάρχει συνεργασία ή όχι; Υπάρχει παράλληλη στροφή στις δύο τέχνες; Ο μοναδικός ναός που εγώ τουλάχιστον γνωρίσω όπου η αγιογραφία ακολουθεί την ναοδομή αυτής περιόδου, είναι το ανοικτό ιερό του προαυλίου της Σχολής Νομικού στα Πατήσια του Νίκου Μητσάκη με αγιογράφηση του Σπύρου Παπαλουκά «Το εκκλησάκι είναι αφιερωμένο στους Ταξιάρχες από τον προστάτη του δωρητή Μ. Νομικού, αρχάγγελο Μιχαήλ» (Εικ.12-13).

Στα αρχεία πολλών μεταπολεμικών αρχιτεκτόνων συναντάμε σκίτσα που

μας εξηγούν με σαφήνεια πως οι ίδιοι οραματίζονται την αγιογράφηση των έργων τους, που όμως δεν πραγματοποιούνται πάντα. Το 1934 ο Νίκος Μητσάκης αναλαμβάνει να σχεδιάσει ένα μικρό παρεκκλήσι στο σχολικό συγκρότημα «Νομικός» στα Πατήσια που είχε μελετήσει ο Γ. Πάντζαρης. Λίγα χρόνια πριν το 1926 ο Σπύρος Παπαλουκάς είχε κερδίσει σε πανελλήνιο διαγωνισμό το βραβείο για την αγιογράφησή της Μητρόπολης της Άμφισσας (Εικ.14-15). Κριτική επιτροπή οι Αρ. Ζάχος, Αν. Ορλάνδος, Δημ. Πικιώνης και Κων. Παρθένης. Η Μητρόπολη της Άμφισσας κτισμένη το 1868 πάνω σε ερείπια παλαιοχριστιανικής βασιλικής είναι ένας επιβλητικός σταυροειδής με τρούλο ναό. Η αγιογράφησή του τάραξε τα νερά. Δεν έχει πιστεύω νόημα να αναλύσω εγώ την εντυπωσιακή, πρωτοπόρα, ρωμαλέα δομή της. Άλλοι πολύ πιο ειδικοί από μένα το έχουν κάνει. Και πάλι όμως ανεξάρτητα από την αρχιτεκτονική του ίδιου του ναού. Και φυσικά ο Παπαλουκάς δεν είχε τη δυνατότητα συνδιαλλαγής με τον αρχιτέκτονα. Στην περίπτωση του παρεκκλησίου του Νομικού όμως, η σχέση είναι διαφορετική. Ο Μητσάκης, στενός φίλος του Παπαλουκά, σχεδιάζει ένα απλό ορθογώνιο παραλληλόγραμμο (18 x 6) σε κάτοψη και όψη με κεκλιμένη στέγαση. Στην Α πλευρά εξέχει η κόγχη του ιερού με επίπεδη στέγαση ενώ η Δ πλευρά παραμένει ανοιχτή, ώστε να μπορούν να έρχονται σε επαφή με το ιερό τα 2000 παιδιά που βρίσκονταν στο προαύλιο. Το καμπαναριό ένα μπετονένιο Γ στη γωνία της Β πλευράς τονίζει την εξωστρέφεια του.

Αντίστοιχα μικρά «ανοιχτά» ναΐδρια - ιερά σχεδιάζει και ο Η. Σκρουμπέλος τη δεκαετία του '50 για το υπαίθριο εκκλησιασμό 4000 στρατιωτών στο ΚΕΝ Κορίνθου με ένα κεντρικό θόλο στη μέση που αποτελεί το ιερό, και δύο στοές εκατέρωθεν, πιθανόν για την διοίκηση του στρατοπέδου. Και λίγο αργότερα το 1967-68 ο Κλέων Κραντονέλλης για τον εκκλησιασμό των παιδιών των κατασκηνώσεων της Πεντέλης. Ένα παρόμοιο ναΐδριο - ιερό υπάρχει επίσης και στον περίβολο εργοστασίου στο Βόλο. Κανένα δεν είναι αγιογραφημένο. Τα περισσότερα παραμένουν λευκά. Η αγιογράφηση τους αποτελείται από φορητές εικόνες του εμπορίου που τοποθετούνται στη συνέχεια και σχεδόν πάντα δεν έχουν καμία απολύτως σχέση (ακόμη και αυτές του τέμπλου) με το ύφος και την αρχιτεκτονική του ναού. Η περίπτωση λοιπόν του παρεκκλησίου του «Νομικού» είναι ίσως μοναδική. «Επεδίωξα» γράφει ο Μητσάκης ειδικά για τον ναό αυτό «μια δυνατότητα πολυχρωμίας εις περίπτωσιν μη αγιογραφήσεως λόγω οικονομίας του ναού». Η πρόταση του Μητσάκη για το χρωματισμό του ναΰδρίου είναι ίσως περισσότερο πρωτοποριακή και τολμηρή από την ίδια την αρχιτεκτονική που θα τολμούσα να πω.

Μια αντίστοιχη πρόταση πρέπει να έκανε και ο Κώστας Μπίρης για το παρεκκλήσιο του Γ' νεκροταφείου της ίδια περιόδου περίπου, ένα παρεκκλήσι με πολλά κοινά στοιχεία με αυτό του Νομικού όσο και με ένα άλλο παρεκκλήσι στο Καστρί (1932) πάλι του Μητσάκη. Και σ' αυτή την περίπτωση φαίνεται

ότι ο Μπίρης είχε προτείνει κάποιο χρωματισμό για τις εσωτερικές επιφάνειες του ναού που όμως σήμερα δύσκολα διακρίνεται κοινές ανησυχίες και προβληματισμοί. Το εκκλησάκι όμως των διδακτηρίων Νομικός ήταν ιδιαίτερα τυχερό καθώς εικονογραφήθηκε από το Σπύρο Παπαλουκά. Δεν έχω συγκεκριμένες αποδείξεις, πιστεύω όμως ότι ο Μητσάκης κουβέντιασε το θέμα με τον Παπαλουκά και ο τελευταίος δέχτηκε να το εικονογραφήσει. Στην ημικυκλική αψίδα του ιερού σε βαθύ μπλε φόντο η Πλατυτέρα (Εικ.16) αγκαλιάζει τους μαθητές του σχολείου. Στο στήθος φέρει θωράκιο με τη μορφή του Ιησού. Μια βαθιά κόκκινη ταινία στην μέση της αψίδας. Στην ημικεκλημένη οροφή ο Παντοκράτωρ σε θωράκιο, με δύο αγγέλους εκατέρωθεν και την Παναγία και τον Ιωάννη τον Βαπτιστή πάνω σε σύννεφα (Εικ.17). Το φόντο πάντα γαλάζιο. Ο Παπαλουκάς αγιογραφεί και τις δύο βασικές μορφές του τέμπλου, την βρεφοκρατούσα και τον Χριστό Παντοκράτορα καθώς και τον Ιησού μέγα αρχιερέα στο κεντρικό βημόθυρο. Η αγιογράφησή του παρεκκλησίου μοιάζει να έμεινε ημιτελής. Δεν χωρά αμφιβολία ότι οι μορφές ακολουθούν το ίδιο τεχνοτροπικό ύφος με αυτό της Άμφισσας. Μορφές άδρες, αυστηρές γεωμετρικές θα μπορούσε να πει κανείς. Η βυζαντινή τεχνοτροπία συνδυασμένη με κυβιστικά, εξπρεσιονιστικά και κυβιστικά στοιχεία «Ο Παπαλουκάς εφύσηξε νέα πνοή στην βυζαντινή ζωγραφική και ξεπέρασε την τυφλή αντιγραφή των βυζαντινών προτύπων» σχολιάζει ο Παναγιώτης Μιχελής. Ένα τέτοιο σχόλιο από τον Μιχελή, τον συγγραφέα της «Αισθητικής της Βυζαντινής Τέχνης» δεν μπορεί σίγουρα να περάσει απαρατήρητο.

Είναι ίσως το μοναδικό παράδειγμα στενής συνεργασίας αρχιτέκτονα και αγιογράφου. Δυστυχώς σήμερα οι αγιογραφίες αυτές έχουν καλυφθεί με σοβά και οι φορητές εικόνες του τέμπλου αντικατασταθεί. Οι τελευταίες ίσως κάποτε βρεθούν, αν δεν έχουν καταστραφεί, στα χρόνια του πολέμου και της κατοχής που το σχολείο είχε καταληφθεί από γερμανούς. Ένας τοίχος που είχε προστεθεί στην δυτική όψη του, αλλοιώνει πλήρως την αρχική ιδέα του δημιουργού του. Θα ήταν ευχής έργο να αποκατασταθεί το γρηγορότερο ο ναός και να αποκαλυφθούν οι πραγματικά σημαντικές αγιογραφίες του που μοιάζει να σώζονται κάτω από το παχύ στρώμα του σοβά.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι η εικονογράφηση του ναιδρίου του Σουνίου από το Δημήτρη Μυταρά «με πουλιά λουλούδια και δέντρα από την ελληνική φύση», που δυστυχώς δεν έχω εικόνα της. Αν όμως η ταύτιση αρχιτέκτονα και αγιογράφου είναι πιο εύκολο να γίνει σε μικρά, ιδιωτικά ως επί το πλείστον, κλειστά ναίδρια στους μεγάλους ενοριακούς ναούς, το θέμα είναι πολύ πιο δύσκολο. Στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, ελάχιστοι είναι οι ναοί που αγιογραφούνται αμέσως ή έστω σε μικρό χρονικό διάστημα από την ανέργεση τους. Συνήθως τα χρήματα που έχουν συγκεντρωθεί τελειώνουν πριν ακόμα αποπερατωθεί ο ναός πόσο μάλλον η εικονογράφηση του. Οι πινακίδες «Ενι-

σχύσατε την αποπεράτωση του ναού» ή αντίστοιχα «ενισχύσατε την αγιογράφηση του» και το σχετικό καλάθι που περνάει κατά την διάρκεια της λειτουργίας δεν είναι σπάνιο φαινόμενο. Είναι δύσκολο λοιπόν να πετύχουμε το διάλογο αρχιτέκτονα-αγιογράφου. Αν σταθώ μόνο στις αγιογραφίες των ναών που είδαμε φέτος στην έκθεση της Άνδρου, «Ιστορώντας την Υπέρβαση» το γεγονός γίνεται φανερό. Για τον Μέγα Αλέξανδρο, στο Παλαιό Φάληρο και την Μητρόπολη της Άμφισσας του Παπαλουκά, μιλήσαμε ήδη. Το ίδιο περίπου συμβαίνει και στον Άγιο Διονύσιο, της οδού Σκουφά και την αγιογράφησή του από το Σπύρο Βασιλείου που τα σχέδιά του χρονολογούνται τον Απρίλιο του 1920 πάνω σε παλαιότερα σχέδια του Ιωάννη Μούση (αποφοίτου της Σχολής της Beaux Arts των Παρισίων) σε ύφος πομπώδες νεομπαρόκ. Οι μεσοπολεμικές συνθέσεις του Σπύρου Βασιλείου αντίθετα έχουν προχωρήσει μπροστά κάνοντας την υπέρβαση. Εδώ όμως έχει συντελέσει σημαντικά και ο Γιώργος Νομικός που ανέβαλε ως μαθητής του Ορλάνδου την περαιτέρω μελέτη του ναού.

Ξεχωριστή περίπτωση η εικονογράφηση των ιερών ναών της Καπνικαρέας από τον Κόντογλου, της Παντάνασσας στο Μοναστηράκι ή οι εικονογραφίες του Δ. Πελεκάση στην Παναγία την Γρηγορούσα στους Αέρηδες της Πλάκας ή τη Σωτήρα του Κοττάκη πάλι στην Πλάκα. Εδώ τους αρχιτέκτονες και τους αγιογράφους χωρίζουν αιώνες. Η υπέρβαση γίνεται από μέσα, θα έλεγα υπερφυσικά, αν δεν φοβόμουν να γίνω γραφική. Οπωσδήποτε πάντως και οι ναοί αυτοί είναι μικρής κλίμακας και για το λόγο αυτό περισσότερο προσιτοί και οικίοι τόσο στους καλλιτέχνες όσο και στους πιστούς.

Μικρά μοντέρνα εκκλησάκια κτίζουν τόσο στις αρχές του 20ού αιώνα όλοι σχεδόν είναι οι νέοι αρχιτέκτονες, όπως ο ναός της Αγίας Μαρίνας στη Ραφήνα του Κυπριανού Μπίρη (Εικ.18), το παρεκκλήσι του Σόλωνα Κυδωνιάτη (Εικ.19), η Αγία Φιλοθέη του Ν. Ζουμπουλίδη, το ναΐδριο στη Γλυφάδα του Κωστή Γκάρτζου κ.ά. Τα περισσότερα όμως μένουν λευκά απέριττα αναγιογράφητα.

Στο μάθημα της Μορφολογίας ο Παναγιώτης Μιχελής μας δίδασκε πάντα ναοδομία. Λίγοι καταφέρναμε να ξεπεράσουμε τον εαυτό μας, οι περισσότεροι αναζητούσαμε τα πρότυπα σε ξένες μοντέρνες εκκλησίες ή στις λευκές νησιωτικές. Το δέκα σπάνιο. Χρειαζόταν σίγουρα μεγαλύτερο ψάξιμο μέσα μας και ίσως περισσότερα βιώματα. Λίγοι το πέτυχαν. Ίσως να είμαστε πολύ νέοι και ανώριμοι. Η δυσκολία της υπέρβασης στην αγιογραφία συναντά την αντίστοιχη περίπτωση στην αρχιτεκτονική. Στη δική τους δυσκολία συνάντησης συναντούν τη δυσκολία αποδοχής τους από τον εκκλησιαστικό έλεγχο (πολλές φορές ιδιαίτερα χρήσιμο, κάποτε όμως εμπόδιο) κυρίως από το πλήρωμα της εκκλησίας που απαιτεί βυζαντινά αντίγραφα τόσο στην αρχιτεκτονική όσο και στην αγιογραφία. Θέμα δικό μας είναι να τους πείσουμε, αφού και αν, πειστούμε πρώτα εμείς.

Ο Ναός του Αποστόλου Παύλου (Εικ.20), του Γιώργου Λάββα στο Chambery στη Γενεύη με την αγιογράφησή του Ράλλη Κοψίδη είναι ένα μοναδικό εξαιρετικό κατά τη γνώμη μου μνημείο. Είναι η διπλή υπέρβαση. Και φυσικά δεν είναι τυχαίο ότι τόσο Γιώργος ο Λάββας που μαζί του είχα πολύ συζητήσει, όσο και ο Ράλλης Κοψίδης που αν και δεν τον είχα γνωρίσει είχα διαβάσει τα γραπτά του, πιστοί ορθόδοξοι χριστιανοί και οι δύο είχαν κάνει την υπέρβαση πρώτα απ' όλα μέσα τους, στον εαυτό τους. Δεν προσπάθησαν να εντυπωσιάσουν, πίστευαν σε αυτό που έκαναν. Είναι άραγε τυχαίο που στο λεύκωμα - κατάλογο της Άνδρου του άρθρου του Νεκταρίου Μαμάη είναι το μόνο που έχει μία (έστω μια εικόνα) του ναού του Λάββα ενώ όλα τα άλλα ούτε μία λες και οι αγιογραφίες δεν ανήκουν πουθενά. Θα μπορούσε άραγε ένας τέτοιος ναός να κτισθεί στην Ελλάδα; Πολύ αμφιβάλλω. Ο μεσοπόλεμος υπήρξε μια μοναδική περίοδος για όλες τις τέχνες. Φάνηκε τότε ότι κάτι πάει να γεννηθεί. Ο πόλεμος το σταμάτησε. Η μεταπολεμική αρχιτεκτονική στην ναοδομία και την αγιογραφία συμβαδίζουν με το πνεύμα της αστικής πολυκατοικίας. Πως θα γινόταν άλλωστε διαφορετικά; Ο Φώτης Κόντογλου, ο Α. Αστεριάδης, ο Ντ. Παπαϊωάννου, ο Κ. Γκάρτζος είναι εξαιρέσεις.

Έχουν περάσει 200 περίπου χρόνια από την ίδρυση του ελληνικού κράτους και προχωρούμε ακόμη με βήμα σημειωτόν. Τέσσερα χρόνια μετά από το Α' Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης και οι προβληματισμοί μου παραμένουν οι ίδιοι. Θα μπορούσα να κλείσω με τα ίδια ακριβώς λόγια όμως από το 2009 μέχρι σήμερα πολλά πράγματα έχουν αλλάξει στην Ελλάδα. Η περίοδος της ευδαιμονίας δυστυχώς ή ευτυχώς πέρασε. Η οικονομική ευημερία είναι πια παρελθόν. Ίσως ήρθε η ώρα να σκεφτούμε το μέλλον. Διατρέχοντας τους τίτλους των ανακοινώσεων του φετινού Γ' Συμποσίου παρατηρώ ότι η πλειοψηφία αναφέρεται σε θέματα του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού. Μήπως το Δ' θα πρέπει να επικεντρωθεί στο σήμερα και το αύριο; Η ανταλλαγή απόψεων, η συζήτηση πάνω σε θέματα που πολλούς, από εμάς απασχολούν και προβληματίζουν, αρχιτέκτονες αγιογράφους, λαϊκούς, κληρικούς, ίσως να βοηθήσει. Και ίσως βοηθήσει όχι μόνο εμάς αλλά μέσω ημών και άλλους που η ταυτότητά τους γράφει συνειδητά, θρήσκευμα «Χριστιανός Ορθόδοξος». «Η βάση της νέας καλλιτεχνικής εκκλησιαστικής δημιουργίας πρέπει να είναι η ιδέα της βυζαντινής δημιουργίας, γιατί ούτε το θρησκευτικό περιεχόμενο, ούτε τα πρότυπα άλλαξαν» έγραψε το 1938 ο Ευαγγελίδης. «Αν έχουν βρεθεί ορισμένες τεχνικές θέσεις και έχουν δημιουργηθεί ορισμένες κοινωνικές και πρακτικές ανάγκες, η σύγχρονη αρχιτεκτονική δεν μπορεί να τις προβλέψει και θα προσαρμόσει τις μορφές της στις καινούργιες αυτές απαιτήσεις αν θέλει να δημιουργήσει ζωντανό κτίριο και όχι ξερή απομίμηση παλιών». Και αυτό βέβαια ισχύει και για την αγιογράφηση του ναού. «Αλλά πάνω από όλα» συνεχίζει θα πρέπει να κινηθεί σε μια ατμόσφαιρα πνευματική, ώστε η

τεχνική και το υλικό να υπηρετούν μια ανώτερη ιδέα που το περιεχόμενο της να ενισχύει τη θρησκευτική ουσία του κτιρίου». Με αυτό σαν βάση μπορούμε να αρχίσουμε τη συζήτηση και πάλι. Αλλά τούτη τη φορά σε συνδυασμό των δύο τεχνών. Είναι απαραίτητο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχεία Εμ. Λαζαρίδη, Ν. Μητσάκη, Γ. Δεσποτόπουλου, Δ. Πικιώνη, ΑΝΑ Μουσείου Μπενάκη.

Δήμητρα Βλαχάβα, *Ο Ναός της Αγίας Ειρήνης στην οδό Αιόλου και ο Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος*, Διάλεξη στο Μάθημα Ιστορία της Τέχνης, Ε.Μ.Π. Σχολή Αρχιτεκτόνων (Καθηγήτρια Αικατερίνη Πατσουμά)

Φώτος Γιοφύλλης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης 1821-1941*, τ. 2, Αθήνα 1963

Δ. Ευαγγελίδης, «Η Εκκλησιαστική μας αρχιτεκτονική», *Εφημερίς Έθνος* 24 (31 Ιουλίου - 13 Αυγούστου 1938)

Δ. Ευαγγελίδης, «Οι εκκλησίες του Αρ. Ζάχου», *Εφημερίς Έθνος* 14 Αυγούστου 193, «

Δ. Ευαγγελίδης, «Ο Άγιος Νικόλαος του Βόλου», *Εφημερίς Έθνος* 23 Αυγούστου 1938

Δ. Ευαγγελίδης Το εξωτερικό του Αγίου Νικόλαου του Βόλου, *Εφημερίς Έθνος* 28 Αυγούστου 1938

Δ. Ευαγγελίδης, «Η Μεταμόρφωση του Βόλου και ο Απόστολος Παύλος της Κορίνθου», *Εφημερίς Έθνος* 4 Σεπτεμβρίου 1938

Δ. Ευαγγελίδης, *Η Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα 1969

Διονύσης Ζήβας, «Σύγχρονη Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα», *Τεχνική Επιθεώρηση* Φεβρουάριος 1970

Παναγιώτης Ζιώγας, *Παραδοσιακά κτίρια της νεότερης Καβάλας*, Καβάλα 1982

Λίλα Θεοδωρίδου-Σωτηρίου, *Νικόλαος Ζουμπουλίδης*, υπό έκδοση

Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη Νεότερη Τέχνη. Κατάλογος Έκθεσης 30 Ιουνίου - 29 Σεπτεμβρίου 2013, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, *Η μπλε πολυκατοικία*, Εκδόσεις Libro, Αθήνα 2006

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, «Ο Διαγωνισμός της Παναγίας της Τήνου», *Πορεία. Τιμητικός τόμος στο Δ. Ζήβα*, Αθήνα 2007

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, «Η Ναοδομία στην Ελλάδα τον 20ό Αιώνα», *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα 2009, 155-164

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, *Κλέων Κραντονέλλης*, Μουσείο Μπενάκη 2009

Κώστας Μπίρης, «Το συναισθηματικό θέμα στη σύγχρονη αρχιτεκτονική», *Ζυγός* Δεκέμβριος 1956, 4-6

Χρήστος Πανουσάκης, *Νικόλαος Μητσάκης 1899-1941*, Μουσείο Μπενάκη Αθήνα 1999

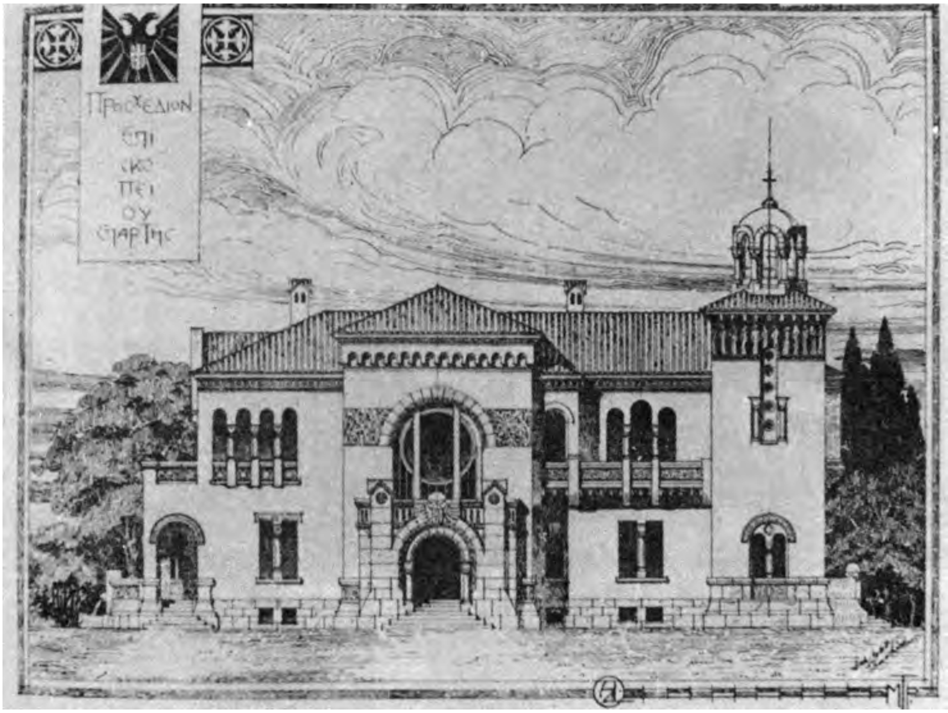
Χριστίνα Παπαδημητρίου-Ζιρώ, «Ο αρχιτέκτων Αριστοτέλης Ζάχος (1872-1939)», *Θέματα Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής* 3, ΕΜΠ Τμήμα Αρχιτεκτόνων Τομέας Ι Αρχιτεκτονικού Σχεδιασμού, Αθήνα 1988

Δημήτρης Παπαστάμος, *Η επίδραση της Ναζαρινής σκέψης στη Νεοελληνική Εκκλησιαστική ζωγραφική*, Εκδόσεις Εθνικής Πινακοθήκης, Αθήνα 1977

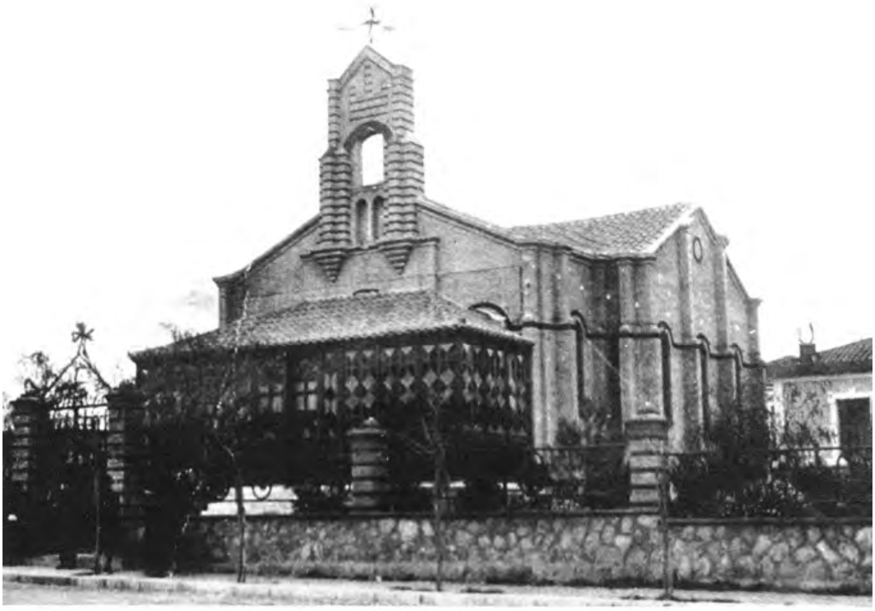
Αργύρης Πετρονώτης, «Ορλάνδος ο αρχιτέκτων και ο αναστηλωτής», *Αναστάσιος Ορλάνδος. Ο Άνθρωπος και το έργον του*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήναι 1978, 265-392

Σοφία Πολυχρονοπούλου, «Η σύγχρονη εκκλησιαστική αρχιτεκτονική», *Τεχνικά Χρονικά* Μάιος - Ιούνιος 1959, Γενική Έκδοση, 50-55

Ιωάννα Στουφή, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φώτη Κόντογλου*, Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2007



Εικ.1. Σπάρτη. Επισκοπείο (Αριστοτέλης Ζάχος 1908).



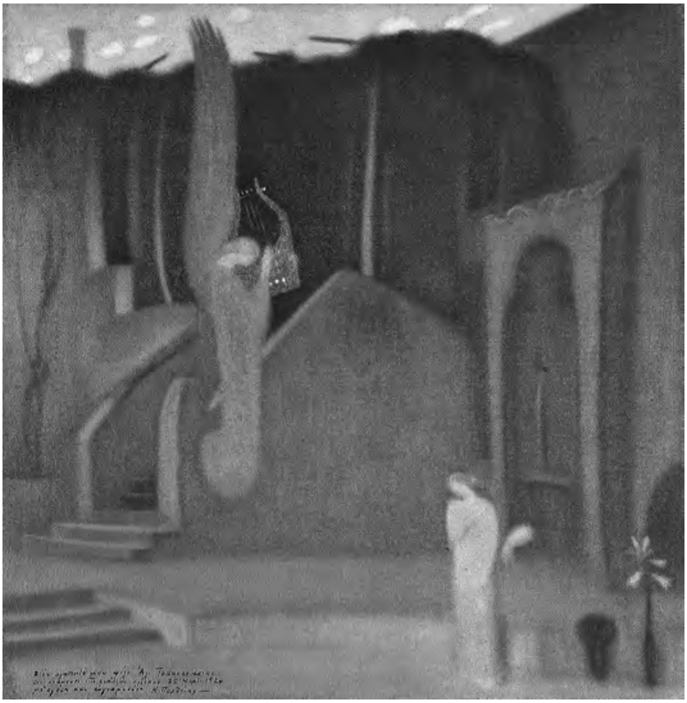
Εικ.2. Παλαιό Φάληρο. Παλαιός ναός Αγίου Αλεξάνδρου (Αριστοτέλης Ζάχος).



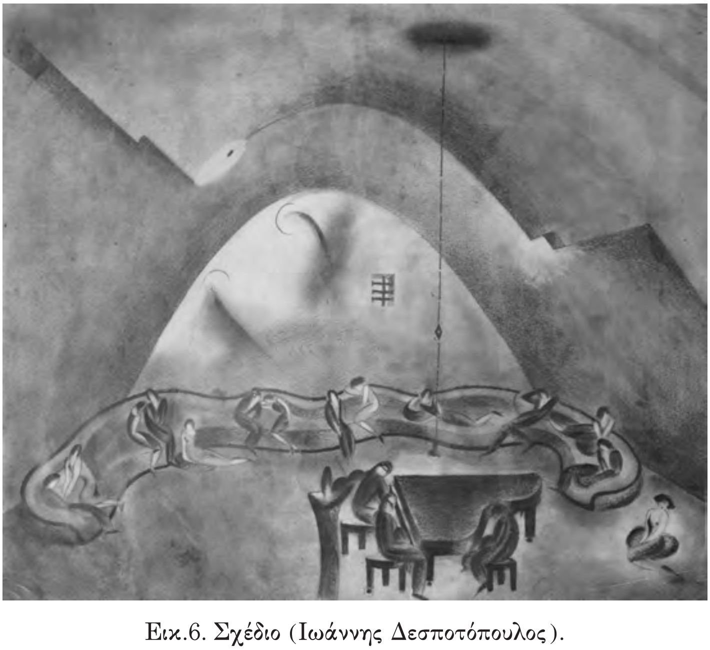
Εικ.3. Παλαιό Φάληρο. Νέος ναός Αγίου Αλεξάνδρου (Σόλων και Έθελ Κυδωνιάτη).



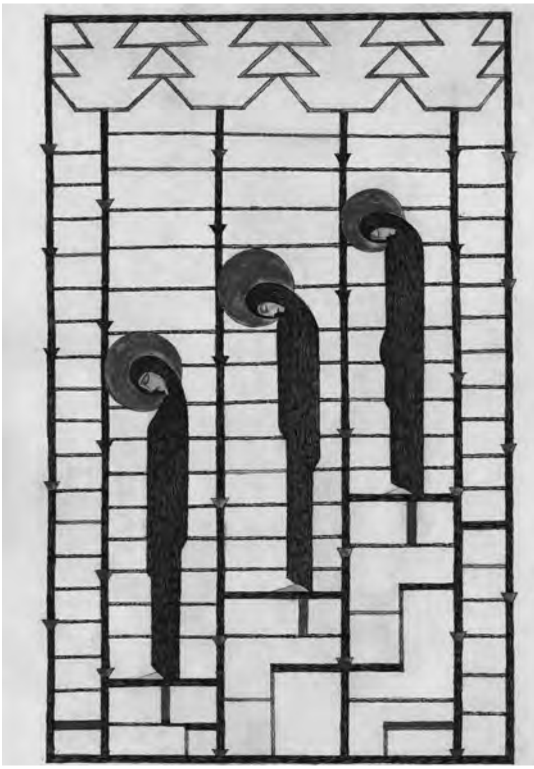
Εικ.4. Αθήνα. Ναός Ζωοδόχου Πηγής. Προσχέδιο τοιχογράφησης (Τάσος Λουκίδης).



Εικ.5. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου. Φορητή εικόνα (Κωνσταντίνος Παρθένης).



Εικ.6. Σχέδιο (Ιωάννης Δεσποτόπουλος).



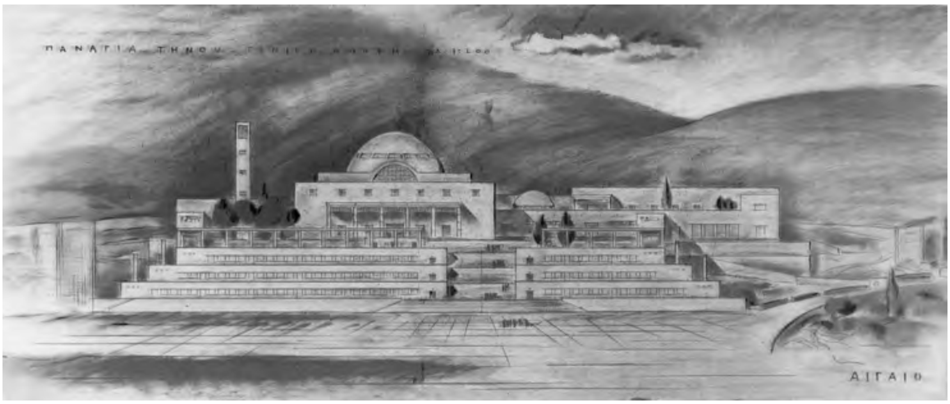
Εικ.7. Παναγία η Μικρασιάτισσα. Vitreau (Ιωάννης Δεσποτόπουλος).



Εικ.8. Η Παναγία με αγγέλους. Σχέδιο (Δημήτρη Πικιώνης).



Εικ.9. Ο Άγιος Δημήτριος. Σχέδιο (Δημήτρη Πικιώνης).



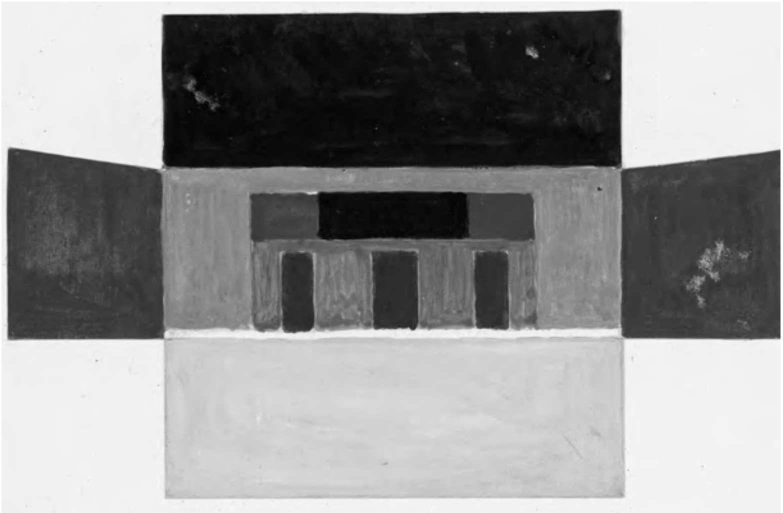
Εικ.10. Τήνος. Νέος ναός Ευαγγελίστριας. Σχέδιο διαγωνισμού
(Νικόλαος Μητσάκης, Κούλης Παναγιωτάκος).



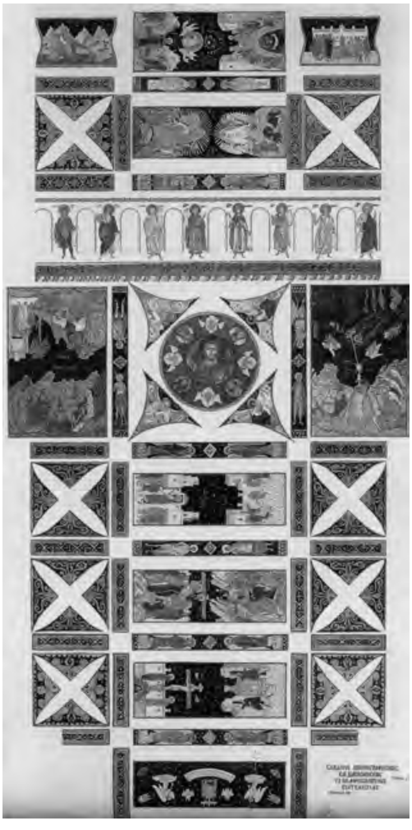
Εικ.11. Κόρινθος. Ναός Αγίου Πάυλου (Αριστοτέλης Ζάχος).



Εικ.12. Αθήνα. Πατήσια. Σχολή Νομικού. Παρεκκλήσιο Ταξιαρχών. Σχέδιο πρότασης Νικόλαος Μητσάκης).



Εικ.13. Αθήνα. Πατήσια. Σχολή Νομικού. Παρεκκλήσιο Ταξιαρχών. Σχέδιο πρότασης (Νικόλαος Μητσάκης.



Εικ.14. Άμφισσα. Μητροπολιτικός ναός. Προσχέδιο τοιχογράφησης (Σπύρος Παπαλουκάς).



Εικ.15. Άμφισσα. Μητροπολιτικός ναός. Η Φιλοξενία του Αβραάμ.
Προσχέδιο τοιχογραφίας (Σπύρος Παπαλουκάς).



Εικ.16. Αθήνα. Πατήσια. Σχολή Νομικού. Παρεκκλήσιο Ταξιαρχών. Η Πλατυτέρα.
Προσχέδιο τοιχογραφίας (Σπύρος Παπαλουκάς).



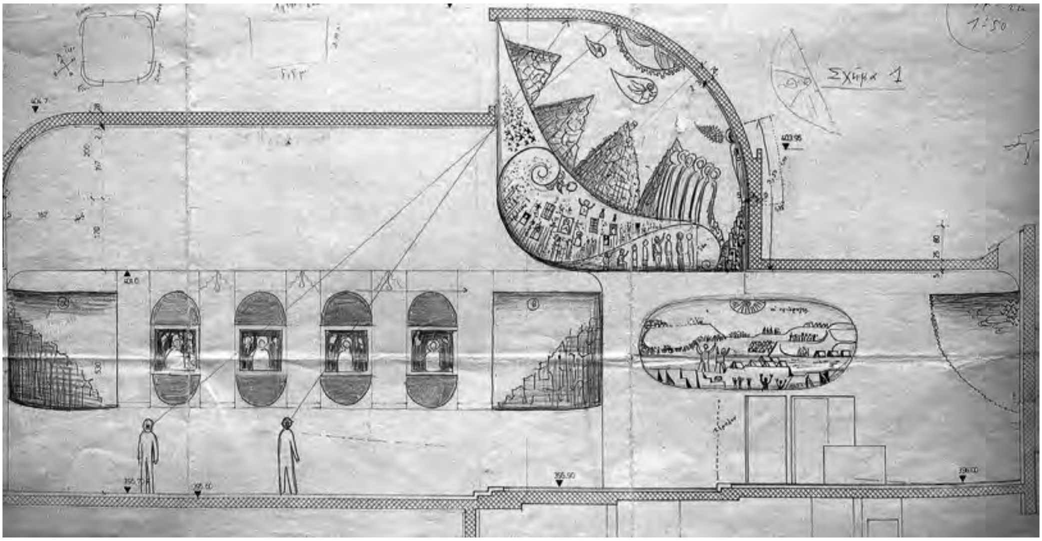
Εικ.17. Αθήνα. Πατήσια. Σχολή Νομικού. Παρεκκλήσιο Ταξιαρχών. Ο Παντοκράτωρ. Προσχέδιο τοιχογραφίας (Σπύρος Παπαλουκάς).



Εικ.18. Ραφήνα. Παρεκλήσιο (Κυπριανός Μπίρης).



Εικ.19. Παρεκκλήσιο (Σόλων Κυδωνιάτης).



Εικ.20. Γενεύη. Ναός Αποστόλου Παύλου. Τομή (Γιώργος Λάββας, Ράλλης Κοψίδης).

Γεώργιος Μιχαήλ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΤΟ ΠΑΛΑΙΟ ΚΑΪΡΟ[1]

Στην ανατολική όχθη του Νείλου, απέναντι από τις Πυραμίδες της Γκίζας και της αρχαίας Μέμφιδας, σε απόσταση περίπου πέντε χιλιομέτρων από το κέντρο του Καΐρου συναντάμε σήμερα μια από τις πιο πυκνοκατοικημένες περιοχές της πόλης, με πολλά μοναστήρια, ναούς και νεκροταφεία. Η περιοχή αυτή, αποτελεί ένα προάστιο του Καΐρου που ονομάζεται Παλαιό Κάιρο ή Παλαιά Αίγυπτος. Εκεί σώζονται τμήματα του Ρωμαϊκού Φρουρίου της Βαβυλώνας (Εικ. 1).

Σύμφωνα με τον Στράβωνα, η ονομασία οφείλεται σε Βαβυλώνιους αιχμαλώτους των Αιγυπτίων, οι οποίοι συγκεντρώθηκαν μεταξύ Μέμφιδας και Ηλιουπόλεως και οχυρωμένοι πολεμούσαν τους Αιγυπτίους και σε ανάμνηση της πατρίδας τους ονόμασαν την περιοχή Βαβυλώνα[2]. Στο σημείο αυτό βρισκόταν λιμάνι καθώς και το κανάλι του Τραϊανού, το οποίο συνέδεε τον Νείλο με την Ερυθρά Θάλασσα. Το κανάλι, πιθανότατα ολοκληρώθηκε ή βελτιώθηκε από τον αυτοκράτορα Τραϊανό για εμπορικούς λόγους αφού αποτελούσε τη σύνδεση της βόρειας Αφρικής με την ανατολή και ξεκινούσε από τη Βαβυλώνα της Αιγύπτου. Το φρούριο, κτισμένο στην τότε ανατολική όχθη του ποταμού Νείλου, ακριβώς στο σημείο έναρξης του καναλιού, αποτελεί έργο σύγχρονο ή μεταγενέστερο της εποχής του Διοκλητιανού[3] και ο χώρος μεταξύ των δύο κυκλικών πύργων του αποτελούσε την πύλη του λιμανιού. Έκτοτε η κοίτη του ποταμού έχει μετατοπισθεί κατά 400 περίπου μέτρα δυτικά.

Κτισμένο επάνω στον βόρειο κυκλικό πύργο του Ρωμαϊκού Φρουρίου της Βαβυλώνας της Αιγύπτου βρίσκεται σήμερα το καθολικό της Ελληνορθόδοξης Μονής του Πατριαρχείου Αλεξανδρείας αφιερωμένο στον Άγιο Γεώργιο, γνωστής επίσης και ως Ντερ Μπαμπιλιών, Κασρ Αλ Σάμαα, Ντερ Αλ-Μπανάτ,

---

1. Η παρακάτω ανακοίνωση αποτελεί τμήμα της διδακτορικής διατριβής που εκπονώ στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ με υπεύθυνους καθηγητές τους κ.κ. Εμμανουήλ Κορρέ, Εμμανουήλ Μπίρη και Σπυρίδωνα Ραφτόπουλο.

2. Στράβων 17.1.30

3. P. Sheehan, *Babylon of Egypt*, Cairo 2010, 56

Μάρι Γκίργκις και Κόμπετ Αλ-Ντουχάν (Εικ. 2, 3). Διαθέτουμε ελάχιστα στοιχεία για την ιστορία της Μονής και του ναού την εποχή της εδραίωσης του Χριστιανισμού στη περιοχή, τον 4ου αιώνα. Η λειτουργία όμως ναών εντός του φρουρίου θα ακολούθησε σταδιακά αυξανόμενη πορεία, η οποία κορυφώθηκε μετά το τέλος λειτουργίας του φρουρίου ως στρατιωτικού κτιρίου με την εισβολή των Αράβων στην Αίγυπτο το 640 μ.Χ. και συνεχίστηκε με τις ανταλλαγές ναών μεταξύ ορθοδόξων και μονοφυσιτών Κοπτών τους επόμενους αιώνες, καθώς η οικοδόμηση νέων ναών σχεδόν διεκόπη. Αμέσως μετά την επικράτηση των Αράβων ιδρύθηκε στη Βαβυλώνα η πόλη Αλ-Φουστάτ, η οποία γνώρισε εκρηκτική πληθυσμιακή αύξηση τον επόμενο αιώνα. Το παραπάνω γεγονός οδήγησε στην ένταξη της ευρύτερης περιοχής περιμετρικά του φρουρίου στον πολεοδομικό ιστό της νέας πόλης και τη σταδιακή συνεπώς απώλεια του στρατιωτικού του χαρακτήρα. Οι πρώτες τεκμηριωμένες αναφορές για την ύπαρξη του ναού του Αγίου Γεωργίου γίνονται τον 14ο αιώνα, όπου γίνεται και αναφορά στο προ-ισλαμικό νειλόμετρο εντός του ναού. Το νειλόμετρο σχετίζεται με ένα σύνθετο φορολογικό σύστημα, το οποίο ελάμβανε υπόψη την ποιότητα και τη ποσότητα των καλλιεργειών του προηγούμενου έτους σε συνδυασμό με το ύψος της πλημμυρίδας του Νείλου. Τους επόμενους αιώνες υπάρχουν αναφορές πως η Μονή με τσαρική βοήθεια λειτουργούσε ως γυναικείο μοναστήρι, νοσοκομείο και ξενοδοχείο. Το 1798 ξεκίνησε η Γαλλική εκστρατεία του Ναπολέοντα κατά της Οθωμανικής τότε Αιγύπτου. Γάλλοι αρχιτέκτονες αποτύπωσαν για πρώτη φορά την ευρύτερη περιοχή του Παλαιού Καΐρου καθώς και του Φρουρίου στο έργο «*Description de l'Égypte*». Το έργο αυτό αποτελεί ένα από τα κυριότερα εργαλεία μελέτης της Αιγύπτου εκείνης της εποχής. Το 1897 η *Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe*, μια κρατική υπηρεσία για τη διάσωση του αιγυπτιακού πολιτισμού, πραγματοποιεί σειρά αποτυπώσεων του Παλαιού Καΐρου. Διαθέτουμε λοιπόν την πρώτη και μοναδική αποτύπωση του Πύργου και του ναού όπως αυτός ήταν το 1897. Στις 17 Αυγούστου του 1904 ο ναός καταστράφηκε από πυρκαγιά. Αρχιτέκτονας της ανοικοδόμησης ορίστηκε ο Νικόλαος Καΐρης, ο οποίος προέβη στη μελέτη του νέου ναού[4].

Ο Πύργος διαιρείται σήμερα σε τέσσερα επίπεδα εκ των οποίων το κατώτερο, καθώς και τμήματα του υπερκειμένου, ήταν αφανή και λησμονημένα κάτω από μεταγενέστερες επιχώσεις. Ο Πύργος έχει διάμετρο 27 μ., χωρίζεται σε οκτώ τμήματα μέσω των ακτινωτά διατεταγμένων εγκάρσιων τοίχων πάχους 1,5 μ., ένα εκ των οποίων αποτελεί το κλιμακοστάσιο. Στο κέντρο του Πύργου διαμορφώνεται χώρος διαμέτρου 10 μ. (Εικ. 4). Η αρχική μορφή του ναού, όπως την οραματιζόταν ο αρχιτέκτονας, διέφερε σημαντικά από το τελικό αποτέλεσμα. Σύμφωνα με τα αρχικά σχέδια ο ναός θα ήταν κυκλικός σε κάτοψη, με χαρα-

4. Ε. Μιχαηλίδης, *Μονή του Ἁγίου Γεωργίου Ἐν Παλαιῷ Καΐρῳ*, Κάιρο 1936, 105.

κτηριστικά σταυροειδούς. Το κυλινδρικό τμήμα θα χωριζόταν σε δύο τμήματα καθ' ύψος, το κατώτερο κυκλικό, ενώ το ανώτερο σε σχήμα σταυρού. (Εικ. 5). Ο Πατριάρχης Φώτιος, όμως, προτιμούσε και πρότεινε μια καθαρά κυκλική μορφή. Παρά την άποψη του αρχιτέκτονα ότι η μορφή αυτή θα δημιουργούσε ανυπέρβλητα τεχνικά προβλήματα κατά τη κατασκευή, η πρόταση του Πατριάρχη επικράτησε και η μελέτη τροποποιήθηκε. Ο ναός που κατασκευάστηκε εντάσσεται στον τύπο του περίκεντρου κυκλικού με τρούλο. Η επιλογή της κυκλικής διαμόρφωσης αφ' ενός στηρίχθηκε στη δεσμευτική μορφή της κυκλικής κάτοψης του Πύργου και αφετέρου εξυπηρετούσε την ιδέα ενός σημειολογικού συμβολισμού του ναού ως τόπου μαρτυρίου ή ταφής. Η κυκλική μορφή ακολούθησε τα παραδείγματα του Μαυσωλείου της Santa Constanza στη Ρώμη του 4ου αιώνα μ.Χ., του San Stefano Rotondo της Ροτόντας στη Θεσσαλονίκη, καθώς και του κυκλικού ναού, του επίσης μάρτυρα της πρώιμης χριστιανικής εποχής Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα. Τα εγκαίνια του Ναού έγιναν την 1 Νοεμβρίου 1909. Το οικοδομικό πρόγραμμα περιελάμβανε, πέρα από την οικοδόμηση του κυλινδρικού τμήματος του ναού όπως αυτό είναι ορατό σήμερα, την αφαίρεση αρκετών νεώτερων προσθηκών από τα υπόλοιπα επίπεδα του Πύργου, την επένδυση κατά τόπους της ρωμαϊκής λιθοδομής με σύγχρονη, την προσθήκη εξωτερικού περιβόλου με κιονοστοιχία. (Εικ. 6).

Ο ναός, είναι κατασκευασμένος πάνω σε πλάκα σκυροδέματος που εδράζεται πάνω στον Πύργο. Γίνεται χρήση μεγάλων λαξευτών ασβεστόλιθων για την λιθοδομή, η οποία έχει πάχος περίπου 0,70 μ. και φτάνει σε ύψος τα 10 μ. περιμετρικά και τα 24 μ. στο ανώτατο σημείο του τρούλου (Εικ. 7). Ακολουθείται η μορφολογία των υποκείμενων επιπέδων με τον χωρισμό της κυκλικής κάτοψης σε οκτώ τμήματα, στοιχείο που υπήρξε βασικό στη σύνθεση της κάτοψης του ναού. (Εικ. 8).Σε αντιστοιχία με τους εγκάρσιους τοίχους του Πύργου, την οροφή φέρουν οκτώ εγκάρσια ακτινωτά τόξα, τα οποία φέρουν στη συνέχεια οκτώ σταυροθόλια. Οι οκτώ κίονες γεφυρώνονται με τόξα διαμορφώνοντας εσωτερικά μια κυκλική κιονοστοιχία. Είναι επιχρισμένοι με τεχνοτροπία απομίμησης φυσικού λίθου, έχουν διάμετρο 0.70 μ. και φέρουν στη κορυφή τους μεγάλα σύνθετα κιονόκρανα σε χρώμα χρυσού, διαστάσεων περίπου 1.40 × 1.20 μ. Η εσωτερική κιονοστοιχία φέρει τύμπανο ύψους 5 μ. που με τη σειρά του φέρει τον τρούλο διαμέτρου 12.0 μ. Το τύμπανο διαθέτει δεκαέξι όμοια μονόλοβα τοξωτά ανοίγματα. Κεντρικά δεσπόζει η εικόνα του Παντοκράτορα περικυκλωμένη από οκτώ αγγελικές μορφές και μεταξύ των ανοιγμάτων του τυμπάνου συναντούμε δεκαέξι αγιογραφίες, όλα έργα του Κωνσταντίνου Παρθένη (Εικ. 9).

Ο ναός διαθέτει μία είσοδο μέσω του μεταγενέστερου νάρθηκα, καθώς και άλλες τέσσερις περιμετρικά όμοιες τοξωτές πύλες, μία μικρότερη εντός του ιερού βήματος, δέκα όμοια παράθυρα και ένα τρίλοβο στα δυτικά. Όλα τα ανοίγματα διαθέτουν ξύλινα κουφώματα με μικρές γυάλινες πολύχρωμες επιφάνειες. Η

αναλογία των ανοιγμάτων προς τη λιθοδομή είναι αρκετά μικρή και σε συνδυασμό με το μεγάλο ύψος του ναού δημιουργεί ένα σκοτεινό περιβάλλον που δημιουργεί στον επισκέπτη ένα αίσθημα μυστηρίου και δέους. Στο νότιο τμήμα υπάρχει κλίμακα που οδηγεί στα κατώτερα επίπεδα, επιτρέποντας την επικοινωνία με τα παρεκκλήσια εντός του Πύργου. Θέλοντας ο αρχιτέκτονας επίσης να προβάλει την ιστορική αξία του νειλόμετρου, διαμόρφωσε στο κέντρο του ναού άνοιγμα σε σχήμα οκταγώνου, το οποίο διαπερνά όλα τα επίπεδα και καταλήγει στο ερμηνευθέν ως νειλόμετρο στο κατώτατο επίπεδο του πύργου.

Το τέμπλο φτάνει σε ύψος τα 9 μ. και είναι κατασκευασμένο από λιθοδομή, με τεχνοτροπία απομίμησης φυσικού λίθου, αποτελείται από τρία τοξωτά σε κάτοψη μέρη. Στα δύο ανοίγονται η νότια και βόρεια πύλη, ενώ στο μεσαίο η ωραία πύλη, εκατέρωθεν της οποίας προβάλλουν δύο άμβωνες (Εικ. 10). Εξωτερικά οι παραστάδες σε ρόλο μικρών αντηρίδων, συγκρατούν μαζί με μεταλλική περίδεση τη λιθοδομή, ενώ εκατέρωθεν όλων των ανοιγμάτων διαμορφώνονται παραστάδες που φέρουν επίκρανα που παραπέμπουν σε ιωνικό ρυθμό.

Στη δεκαετία του 1920 κατασκευάστηκε μικρό κωδωνοστάσιο στη θέση του σημερινού μεγαλύτερου και το 1926 τοποθετήθηκε το ξυλόγλυπτο κουβούκλιο της εικόνας του Αγίου Γεωργίου που διασώθηκε από την πυρκαγιά του 1904[5].

Στις αρχές τις δεκαετίας του 1940 εμφανίστηκαν τα πρώτα προβλήματα καθιζήσεων και διαπιστώθηκε η κακή κατάσταση του εξωτερικού περιβόλου του 1909, γεγονός που οδήγησε στην κατεδάφιση αυτού και του κωδωνοστασίου. Έτσι δόθηκε η ευκαιρία για την έναρξη ενός ευρύτερου οικοδομικού προγράμματος στην ιδιοκτησία του Πατριαρχείου εντός αλλά και εκτός του Φρουρίου. Αποφασίστηκε λοιπόν η κατασκευή νέων κλιμάκων, νέου Ηγουμενείου καθώς και του Μουρατιαδείου Γηροκομείου σε οικόπεδο παρακείμενο του Φρουρίου, στην απέναντι πλευρά της σιδηροδρομικής γραμμής, παλαιότερη κοίτη του ποταμού Νείλου και σημερινή γραμμή του μετρό. Την αρχιτεκτονική μελέτη των κλιμάκων και του περιβόλου εκπόνησε ο αλεξανδρινός αρχιτέκτονας Ιωάννης Νικολαΐδης. Το έργο χρηματοδότησαν ο Θεόδωρος Κότσικας, τότε πρόεδρος της Ελληνικής Κοινότητας Καΐρου, η σύζυγός του Δέσποινα Μπενάκη, καθώς και ο Κωνσταντίνος Μουρατιάδης, τότε πρόεδρος του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού, με τη σύζυγό του Αικατερίνη Καραθεοδωρή[6]. Ο αρχιτέκτονας, κατανοώντας την ιστορική σημασία του χώρου και θέλοντας να τονίσει την ελληνικότητα του Πατριαρχείου, αλλά και να τη συνδυάσει με την υφιστάμενη ρωμαϊκή αρχιτεκτονική του Πύργου, επέλεξε να εισαγάγει στον χώρο αρκετά ενδιαφέροντα εκλεκτικιστικά στοιχεία. Δημιούργησε έτσι ένα αρχιτεκτονικό σύνολο με έντο-

5. Ε. Μιχαηλίδης, *Μονή του Ἁγίου Γεωργίου ἐν Παλαιῷ Καΐρῳ*, Κάιρο 1936, 157-181

6. Α. Σολομωνίδης, *Ἡ Ἱερά Μονή του Ἁγίου Γεωργίου ἐν Παλαιῷ Καΐρῳ*, Κάιρο 1944, τόμος Β΄, 45

νες επιρροές από το κίνημα Beaux-Arts, του οποίου οι αρχές έδειχναν να εξυπηρετούν τους μορφολογικούς του στόχους (Εικ. 11). Αναδόμησε την κατεδαφισθείσα εξωτερική κιονοστοιχία με πιο συμπαγή μορφή και με τη προσθήκη μεγάλου ανοίγματος στα νότια, ώστε να είναι ορατός ο Πύργος από την εξωτερική όψη. Ενέταξε σε αυτόν αρκετές μορφές με χρήση κλασικών/ρωμαϊκών στοιχείων, καθώς και μορφές επηρεασμένες από την ισλαμική και βυζαντινή αρχιτεκτονική. Η κατασκευή των κλιμάκων ακολούθησε μια χάραξη με σημείο αναφοράς το κέντρο του ναού και δημιούργησε νέους χώρους κάτωθεν και εκατέρωθεν αυτών. Τηρώντας πιστά μια ιεράρχηση των χώρων, καθώς και μια συμμετρία, η άνοδος γίνεται μέσω δύο κλιμάκων που οδηγούν σε ενδιάμεσο επίπεδο ενώ στη συνέχεια μια κεντρική οδηγεί προς ανώτερο επίπεδο, όπου άλλες δύο συμμετρικές και εφαπτόμενες προς τον πύργο κλίμακες οδηγούν προς τον σύγχρονο ναό του Αγίου Γεωργίου (Εικ. 12). Η μορφή του νάρθηκα, που στην βορειοδυτική όψη κεντρικά των συμμετρικών κλιμάκων φέρει και τη γλυπτή εικόνα του Αγίου, παραπέμπει σε αρχαίο ναό, με παραστάδες να φέρουν δωρικό θριγκό. Ταυτόχρονα έγινε και η προσθήκη του νέου πυργοειδούς κωδωνοστασίου. Στο αποκατεστημένο πλέον επίπεδο, το υποκείμενο του ναού, λειτούργησε εκκλησιαστικό μουσείο και βιβλιοθήκη, ενώ στο αμέσως κατώτερο αποκαταστάθηκε ο ναός των Αγίων Τεσσαράκοντα Μαρτύρων, όπως διαμορφώνεται σήμερα. Στο κατώτατο επίπεδο ιδρύθηκαν τα παρεκκλήσια των Αγίων Θεοδώρων και της Φυλακής του Αγίου Γεωργίου. Περιμετρικά του Πύργου ιδρύθηκαν επίσης τα παρεκκλήσια της Αλύσεως, των Αγίων Αποστόλων και του Αγίου Χριστοφόρου. Οι εργασίες τερματίστηκαν το 1948 με αρκετές ελλείψεις, εμφανείς και σήμερα.

Τα επόμενα πενήντα χρόνια η Μονή και ο ναός δεν γνωρίζουν σημαντικές αλλαγές, η συντήρηση από το Πατριαρχείο με τα μέσα που διέθετε απλώς καθυστέρησε τη φθορά. Η άνοδος του υδροφόρου ορίζοντα λόγω της αύξησης του πληθυσμού της χώρας και ειδικά στην ευρύτερη περιοχή του Καΐρου, συνέπεια της αστυφιλίας, πλημμυρίζει το κατώτατο επίπεδο του Πύργου κατά ένα μεγάλο ποσοστό αποκλείοντας την πρόσβαση για πολλά χρόνια. Μεταξύ των ετών 2000-2006 ξεκίνησε γεωτεχνικό έργο με σκοπό την εγκατάσταση αποχετευτικού δικτύου στο Παλαιό Κάιρο. Οι εργασίες έδωσαν την ευκαιρία για αρχαιολογικές έρευνες, προσφέροντας σημαντικές πληροφορίες, και είχαν σαν συνέπεια την πτώση του υδροφόρου ορίζοντα σε χαμηλά επίπεδα. Η πρόσβαση στα ιστορικά επίπεδα του Πύργου είναι πλέον και πάλι δυνατή.



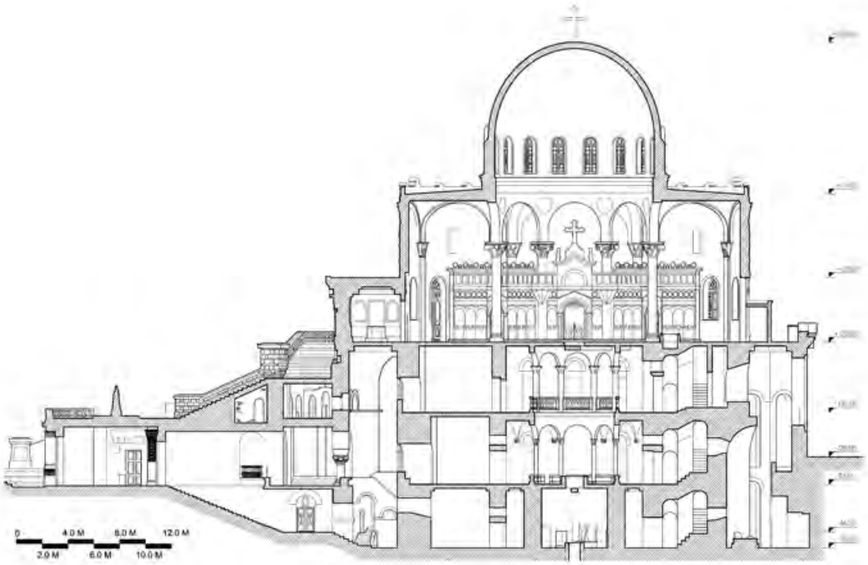
Εικ. 1. Παλαιό Κάιρο. Φρούριο Βαβυλώνας. Αεροφωτογραφία (2013, ©GoogleEarth)

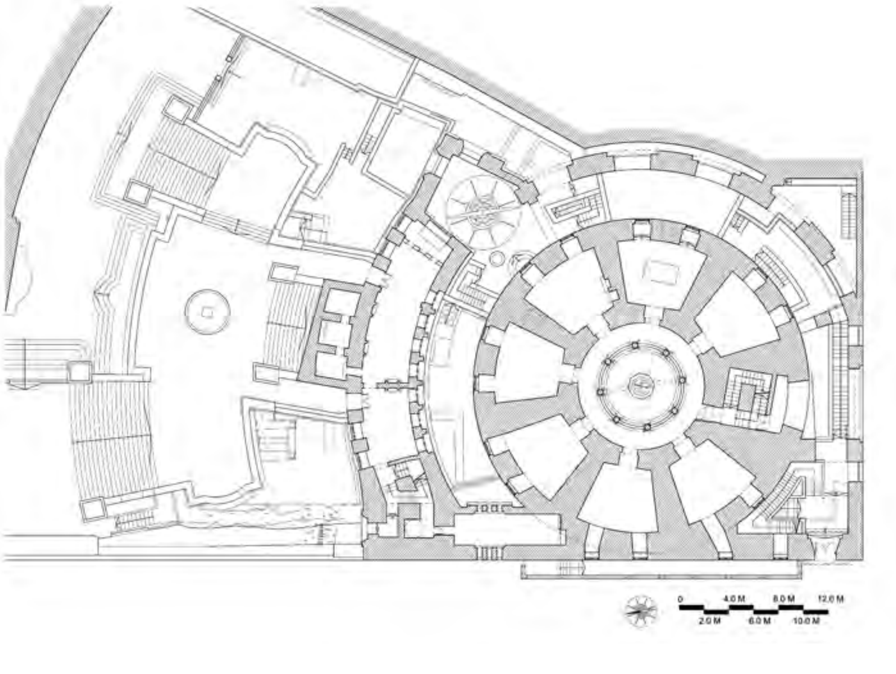


Εικ. 2. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Εξωτερική Άποψη (φωτογραφία Γ. Μιχαήλ, 2012)

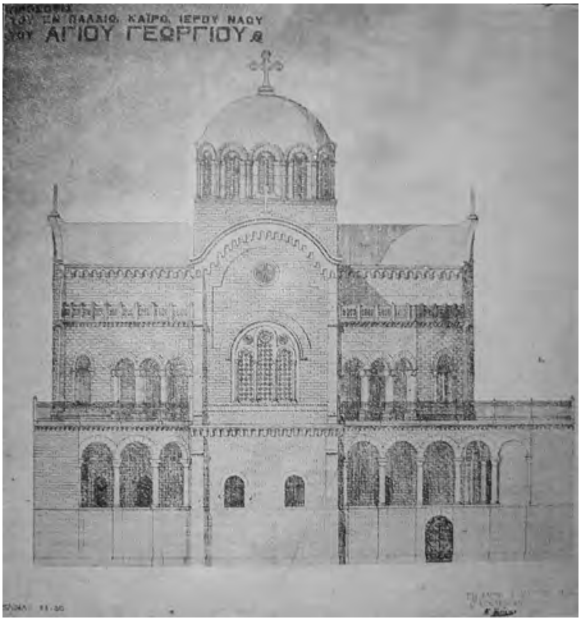


Εικ.3. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Άποψη του Ναού και του κωδωνοστασίου από το εσωτερικό της Μονής (Φωτογραφία Γ. Μιχαήλ, 2012)





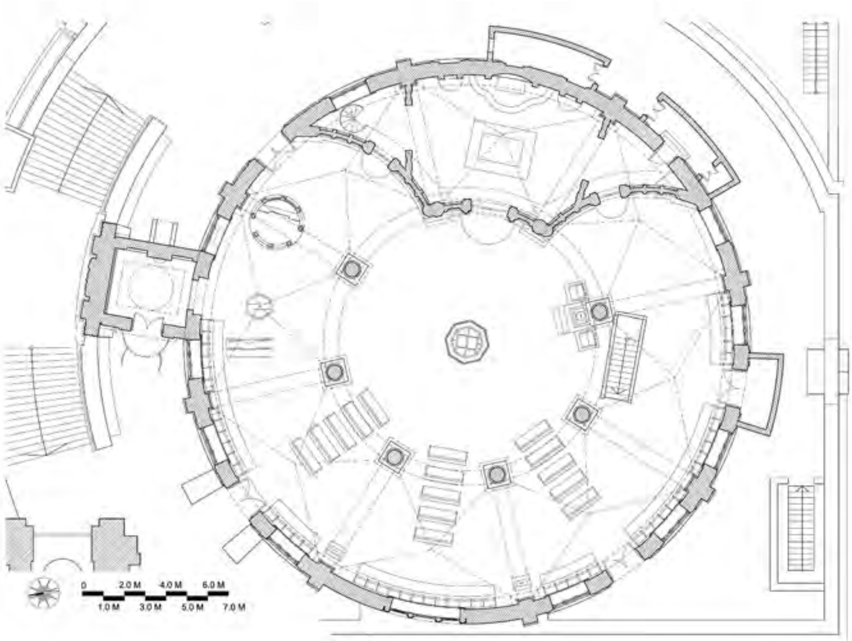
Εικ.4. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Τομή Α-Α και Κάτοψη Γ' επιπέδου του Πύργου (Φωτογραφία Γ. Μιχαήλ, 2012)



Εικ. 5. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Σχέδιο πρότασης όψης του ναού του Νικολάου Καΐρη (περί το 1905, Μιχαηλίδης, 1936)



Εικ.6. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Ταχυδρομική κάρτα της Μονής από τα νοτιοδυτικά (περί του 1930, ©TIMEA)



Εικ. 7. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Κάτοψη του Ναού
(Φωτογραφία Γ. Μιχαήλ, 2008)



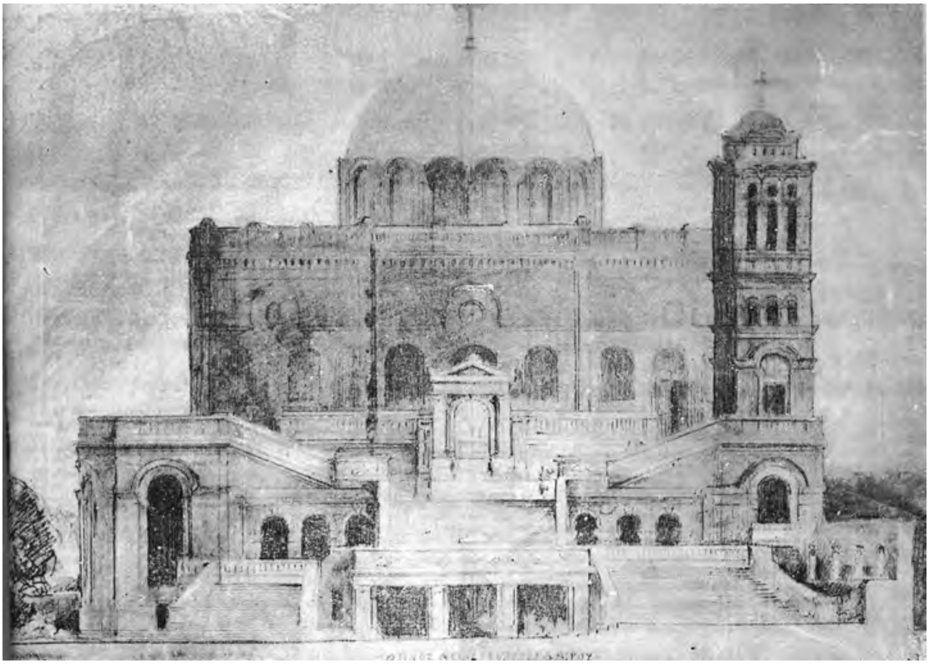
Εικ. 8. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Εσωτερική άποψη του Ναού
(Φωτογραφία Γ. Μιχαήλ, 2008)



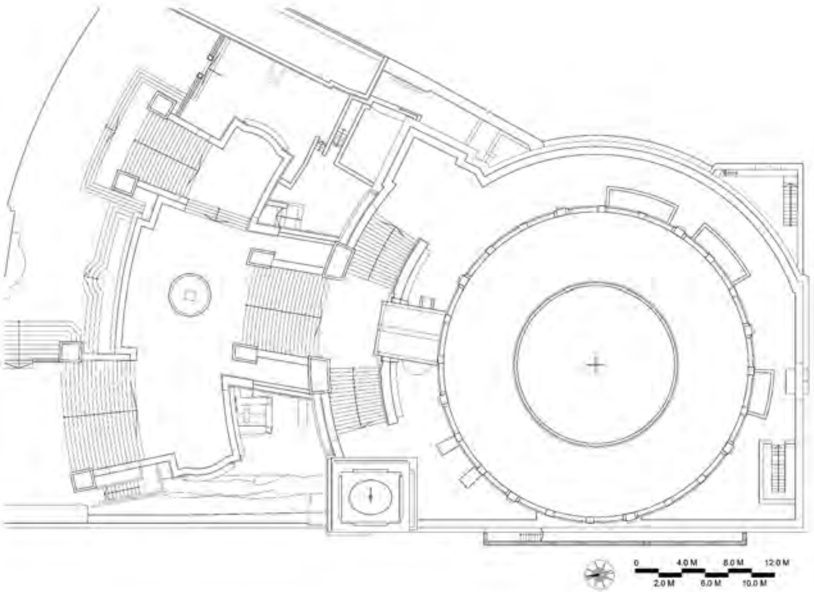
Εικ. 9. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Άποψη του τρούλου
(Φωτογραφία Γ. Μιχαήλ, 2008)



Εικ. 10. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Το κτιστό τέμπλο του Ναού
(Φωτογραφία Γ. Μιχαήλ, 2008)



Εικ. 11. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Σχέδιο όψης του Ιωάννη Νικολαΐδη (περί το 1943, Σολομωνίδης 1944)



Εικ. 12. Παλαιό Κάιρο. Ναός Αγίου Γεωργίου. Κάτοψη των κλιμάκων του Ναού του Αγίου Γεωργίου (Φωτογραφία Γ. Μιχαήλ, 2008)

Γεώργιος Π. Αντωνίου

Ο ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ ΣΤΗΝ ΚΥΜΗ ΕΥΒΟΙΑΣ

Α. Αφορμή για την παρούσα ερευνητική εργασία υπήρξε σχετική ανάθεση από την Ενοριακή Επιτροπή του Ιερού Ναού Αγίας Τριάδος Κύμης που αφορούσε στη μελέτη προσθήκης κωδωνοστασίου στα νοτιοανατολικά του Ιερού Ναού καθώς και προσθήκης χώρων πολιτιστικών δραστηριοτήτων, κατηχητικού και γραφείων στα δυτικά του, χώροι οι οποίοι συνδυάσθηκαν με σχεδίαση νέας πρόσβασης από εκεί. Η μελέτη εκπονήθηκε το δεύτερο εξάμηνο του 2003 με την αμέριστη βοήθεια του Εφημέριου της Αγίας Τριάδος π. Ελευθέριου Σταμπέλου, στον οποίο αρμόζουν και από εδώ πολλές ευχαριστίες για την βοήθειά του σε όλες τις φάσεις των εν λόγω εργασιών. Η συνολική μελέτη (αρχιτεκτονικά, στατικά και ηλεκτρομηχανολογικά) αδειοδοτήθηκε από το αρμόδιο Γραφείο Ναοδομίας της Εκκλησίας της Ελλάδος στα μέσα του 2004[1].

Ο Ιερός Ναός της Αγίας Τριάδος στην Κύμη βρίσκεται στο Βόρεια τομέα της πόλης και είναι κτισμένος στο άκρο του φυσικού εξάρματος εδάφους επί του οποίου έχει κτισθεί το παλαιότερο τμήμα του οικισμού. Η περιοχή που βρίσκεται η Αγία Τριάδα έχει διαμορφωθεί πλέον πιο επικλινής απ' ό,τι ήταν παλαιότερα μετά τη διάνοιξη-διαπλάτυνση δρόμου διπλής κατευθύνσεως στα δυτικά της (Εικ. 1).

Ο Ιερός Ναός δεν έχει παρουσιασθεί σε καμιά ως τώρα επιστημονική εργασία και μόνο συνοπτικές περιγραφικές αναφορές για αυτόν υπάρχουν σε τοπικά έντυπα. Από τα λιγοστά στοιχεία που βρέθηκαν στα αρχεία της Μητροπόλεως συμπεραίνεται ότι αντικατέστησε προϋπάρχοντα ομώνυμο ναό, πιθανότατα μικρότερο, ο οποίος όμως μάλλον είχε κωδωνοστάσιο, τη μορφή του οποίου πιθανόν διέσωσε μικρό σχέδιο όψης του 1885 που βρίσκεται στο αρχείο του σημερινού Ναού[2] (Εικ. 2). Στο ίδιο αρχείο σώζεται το μοναδικό και καθοριστικό

---

1. Αριθμός Πρωτ 2565 16/6/2004

2. Βέβαια, καθόσον δεν βρέθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας σαφείς σχετικές πληροφορίες δεν μπορεί να αποκλεισθεί η περίπτωση να πρόκειται για προσχέδιο κωδωνοστασίου το οποίο δεν κατασκευάσθηκε ποτέ. Το αρχείο τηρείται ευλαβικά από τον Εφημέριο του ναού π. Ελευθέριο Σταμπέλο.

για την ιστορία του Ναού σχέδιο που απεικονίζει τη δυτική όψη του κτηρίου και φέρει υπογραφή του Κ. Η. Μπίρη και χρόνο Σεπτέμβριο του 1925 (Εικ. 3). Αναζήτηση συμπληρωματικών σχεδιαστικών ή άλλων τεκμηρίων για την αρχιτεκτονική σύνθεση του Κ. Η. Μπίρη, στο πλαίσιο της προαναφερθείσας μελέτης του 2003, ήταν και τότε αλλά και πρόσφατα άκαρπες.

Στην αποσαφήνιση του προφανούς προβληματισμού εάν πρόκειται για έργο του Κώστα ή του αδελφού του Κυπριανού Μπίρη, συνέβαλαν τόσο ο ομότιμος πλέον Καθηγητής του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών –και ανεψιός τους– κ. Μάνος Μπίρης[3], όσο και η Καθηγήτρια του ίδιου Τμήματος κ. Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη[4].

Το έργο είναι από τα πρώτα[5] του 26χρονου τότε Κώστα Η. Μπίρη και πιθανότατα είναι αποτέλεσμα επιρροής από τον καθηγητή του Α. Ορλάνδο, από τους πρώτους διδάσκοντες[6] της τότε νεοϊδρυμένης[7] Αρχιτεκτονικής Σχολής, μέσω των θεμάτων λ.χ. σχεδίασης βυζαντινού χωριού[8]. Πιθανή επιρροή σχετικά με τη βυζαντινή ή νεοβυζαντινίζουσα αρχιτεκτονική ίσως δέχθηκε κατά την απασχόλησή του ως βοηθός του καθηγητού του Εμπράρ στη σχεδίαση του ιστορικού πυρήνα της Θεσσαλονίκης μετά την καταστροφική πυρκαγιά του

---

3. Τον Σεπτέμβριο του 2003 παρουσιάσθηκε και δόθηκε αντίγραφο του σχεδίου από τον γράφοντα στον κ. Μάνο Μπίρη καθώς όχι μόνο δεν είχε κάτι σχετικό στο αρχείο του αλλά δεν γνώριζε καν την εμπλοκή του θείου του σε αυτό το έργο. Από τότε στη σχετική συζήτηση κατακάλαξε η άποψη ότι πρόκειται για έργο του Κώστα και όχι του Κυπριανού.

4. Μετά την εύλογη σχετική της παρέμβαση κατά την παρουσίαση της παρούσας έρευνας στο Συμπόσιο το 2013, έγινε έρευνα τόσο στο αρχείο του Κώστα Μπίρη στο Μουσείο Μπενάκη όσο και στο αντίστοιχο του Κυπριανού και δεν βρέθηκε σε κανένα από αυτά κάτι σχετικό, ενέργειες για τις οποίες την ευχαριστώ θερμά. Σε επικοινωνία της μάλιστα για το θέμα με τον Μάνο Μπίρη επιβεβαιώθηκε εκ νέου η από το 2003 θέση ότι πρόκειται τελικά για έργο του Κώστα Μπίρη.

5. Δεδομένου ότι μέχρι το 1922 είχε συμμετοχή τόσο στη Μικρασιατική εκστρατεία όσο και στο επαναστατικό κίνημα του Ν. Πλαστήρα (Κ. Μπίρης, *Αι Αθήναι*, Μέλισσα, Αθήνα 1996, 3 (στο εξής: Μπίρης, *Αι Αθήναι*).

6. Μαζί με τον Ερνέστο Εμπράρ, τον Αλέξανδρο Νικολούδη κ.α. (Μπίρης, *Αι Αθήναι* (ό.π.), 3).

7. Από τον Ελ. Βενιζέλο και τον Αλ. Παπαναστασίου στο πλαίσιο ριζικής μεταρρύθμισης στην οργάνωση και διοίκηση του –από το 1914 επίσημα– Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου το 1917 με ειδικό νόμο που έδωσε στο Πολυτεχνείο τη σημερινή του μορφή, περιλαμβάνοντας τότε τις Ανώτατες Σχολές Πολιτικών Μηχανικών, Μηχανολόγων - Ηλεκτρολόγων, Χημικών Μηχανικών, Τοπογράφων Μηχανικών και Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, καταργηθέντος τότε Σχολείου Βιομηχανικών Τεχνών. http://www.ntua.gr/old/gr_about/history_message.htm Πρόσβαση Ιούνιος 2014. Σχετικά βλέπε επίσης και Μ. Αδάμη - Καρδαμίτση - Ό. Εμμανουηλίδου (επιμ.) *Οι αρχιτεκτονικές σπουδές στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 1917-1974*, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Ε.Μ.Π., Αθήνα 2002., (στο εξής: Μ. Αδάμη - Ο. Εμμανουηλίδου, *Αρχιτεκτονικές σπουδές*).

8. Μ. Αδάμη - Ο. Εμμανουηλίδου, *Αρχιτεκτονικές σπουδές* (ό.π.),

1917[9]. Εκεί πιθανότατα να γνώρισε τον Αριστοτέλη Ζάχο και το έργο του[10], το οποίο ίσως τον επηρέασε όταν σχεδίασε την Αγία Τριάδα[11].

Όσον αφορά τον ίδιο τον Ναό της Αγίας Τριάδας, παρά την προαναφερθείσα χρονολογία, από τα συγκεντρωθέντα στοιχεία τεκμηριώνεται ότι ο ναός δεν ολοκληρώθηκε πριν τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο και τα δύσκολα χρόνια του Εμφυλίου αλλά, σύμφωνα με τα αρχεία της Ιεράς Μητροπόλεως Καρυστίας και Σκύρου, αυτός αποπερατώθηκε πολύ αργότερα και εγκαινιάσθηκε στις 22 Αυγούστου του 1954, ημέρα Κυριακή, από τον αείμνηστο Μητροπολίτη Καρυστίας και Σκύρου Ανανία[12]. Τόσο από τα ανεπένδυτα τμήματα οπλισμένου σκυροδέματος του κτηρίου (Εικ. 4), όσο και από σχετικό σχέδιο διαμήκους τομής του Πολιτικού Μηχανικού Ε.Μ.Π. Γ. Βογιατζή[13] του 1951 (Εικ. 5), φαίνεται ότι μάλλον έγινε συμπληρωματική μελέτη που όμως πιθανόν δεν σχετίζεται με την τελική αλλαγή των αναλογιών στο ανώτερο τμήμα του, δηλαδή στον τρούλο[14], αφού αυτή τον παρουσιάζει με παρόμοιες αναλογίες ύψους με αυτές του σχεδίου Μπίρη και χωρίς την υπερυψωμένη υπόβαση του τυμπάνου του, στοιχείο που φαίνεται προστεθειμένο στην Εικ. 4[15], όπου εκτός των άλλων το τύμπανο του τρούλου είναι κυλινδρικό αντί οκταγωνικό όπως σχεδιάσθηκε το 1925. Δεν είναι γνωστό εάν η αρχική σχεδίαση είχε ασπίδα επί χαμηλού τυμπάνου ή κανονικό ημισφαίριο εδραζόμενο στην στάθμη των κορφιάδων των κεραιών[16].

Β. Ο Ναός φαίνεται ότι κατασκευαστικά ακολούθησε την κάτοψη όπως αυτή σχεδιάσθηκε από τον Κώστα Μπίρη, δηλαδή με πιθανή πρόθεση ενός εσωτερικά επιμήκους τρίκλιτου ναού με τρούλο (Εικ. 7 α), ο οποίος όμως παρουσιάζεται εξωτερικά ως σταυροειδής εγγεγραμμένος από τον οποίο εξέχουν τέσσερις όγκοι, των κογχών του Ιερού βήματος ανατολικά, του νάρθηκα δυτικά και των τοξωτών στοών βόρεια και νότια. Η πιθανή επιμήκης εντύπωση του αρχιτέκτονα δεν είναι αντιληπτή στο εσωτερικό, αφού τόσο το Ιερό Τέμπλο

9. Μπίρης, *Αι Αθήναι* (ο.π.), 3.

10. Σύμφωνα και με υπόθεση της καθ. Μ. Αδάμη - Καρδαμίτση κατά την σχετική μας συζήτηση.

11. Το θέμα θα σχολιασθεί αναλυτικότερα παρακάτω.

12. Πιθανότατα ήταν και τότε σε κάποιο βαθμό ημιτελής, όπως χαρακτηριστικά φαίνεται στην Εικόνα 4 πιθανότατα από την χρονιά των εγκαινίων του.

13. Διετέλεσε Υπουργός Παιδείας στην πρώτη εκλεγμένη μεταδικτατορική κυβέρνηση του 1975.

14. Η αλλαγή των αναλογιών είναι εμφανέστατη στην εικόνα 4.

15. Παρατηρείται εύκολα από τη διαφορετική ζώνη εμφανούς (τότε) οπλισμένου σκυροδέματος. Η αναγνώριση είναι ευκολότερη με την αντιπαραβολή των τομών του 1951 και της αποτυπωθείσας κατάστασης το 2003.

16. Οι αναλογίες τις όψης του Κ. Μπίρη δεν καθορίζουν το θέμα και η τομή του 1951 (Εικ. 5) μπορεί να είναι προϊόν αλλαγής για στατικούς λόγους..

(Εικ. 6) όσο και το χαμηλό μαρμάρινο διαχωριστικό περιορίζουν στα 3/5 το επίμηκες του χώρου.

Το κτίσμα είναι θεμελιωμένο στο επικλινές έδαφος με ιδιαίτερα παχείς λιθόκτιστους τοίχους – θεμέλια (Εικ. 7β και Εικ. 9), τμήμα των οποίων είναι εμφανές στην επιμήκη αποθήκη κάτω από τον νάρθηκα. Από τα υπάρχοντα στοιχεία –κυρίως φωτογραφικό υλκό και προφορικές μαρτυρίες– συνάγεται ότι η κατασκευή της ανωδομής είναι μεικτό σύστημα λιθοδομής με στοιχεία οπλισμένου σκυροδέματος στις επικαλύψεις και στα ανώτερα τμήματα, με αντίστοιχες λιθεπενδύσεις παρόμοιες μόνο σε μορφή της διάρθρωσης των δομικών λιθοδομών χαμηλότερα. Οι λιθοδομές του κυρίως κτίσματος δομούνται με ορθογωνισμένες λιθοπλίνθους από τοπικό λίθο ηφαιστειακής μάλλον προέλευσης[17] σε δύο αποχρώσεις, ερυθρωπή και γκριζωπή, που εναλλάσσονται μερικώς τεχνηέντως χωρίς ιδιαίτερη διαφοροποίηση σε όλους τους θολίτες των τόξων[18].

Όπως είναι πασιφανές από την δυτική όψη απουσιάζει η ταινία με τους κοσμήτες που περιτρέχει τα αψιδώματα των ανοιγμάτων στη χαμηλή ζώνη (Εικ. 3 και 8), πιθανότατα για ευνόητους οικονομικούς λόγους. Για ανάλογους προφανώς λόγους τα τρίλοβα παράθυρα χαμηλά και τα δίλοβα ψηλότερα έχουν υλοποιηθεί διαφορετικά ως μαρμάρινα διάτρητα πετάματα. Κατ' αναλογία οικονομίας το κυματιοφόρο υπέρθυρο της δυτικής πόρτας υλοποιήθηκε ως απλό λίθινο στοιχείο και η υπερκείμενη αγιογραφία στο σχέδιο του Μπίρη αντικαταστάθηκε από ακόμα μία διάτρητη πλάκα.

Όσον αφορά στα ανώτερα τμήματα που εμφανίζονται ως εμφανή σκυροδέματα στα μέσα του 1950 (Εικ. 4), ήταν αρχικά απλά επιχρισμένα και πολύ αργότερα επενδύθηκαν με ερυθρωπά λιθοπλακίδια[19] που δεν σχετίζονται καθόλου με το πνεύμα και το γράμμα της αρχικής σχεδίασης, ούτε ως προς το μέγεθος ούτε ως προς το χρώμα.

Το άτεχνο και ασύμβατο στοιχείο εξασφάλισης της δυτικής πρόσβασης (Εικ. 9) και μικρού χώρου εκτόνωσης εκεί από οπλισμένο σκυρόδεμα, ολοκλήρωσε μία αντιαισθητική εικόνα του εξωτερικού του Ναού, τουλάχιστον από τα δυτικά[20].

---

17. Σύμφωνα με τη μικροσύνθεσή του και τα εγκλείσματα μεσαίων κόκκων είδους οψιδιανού.

18. Πχ στις πλευρικές στοές εμφανίζεται κανονικότητα εναλλαγής χρώματος στους θολίτες (Εικ 4) ενώ στην δυτική όχι! Πιθανόν γιατί η διαχρονική πρόσβαση στον Ναό ήταν από τα ΒΑ από τον εκεί δρόμο του οικισμού.

19. Η εργασία έγινε στα τέλη της δεκαετίας του 1980 με λιθοπλακίδια προελεύσεως Μυτιλήνης.

20. Η εν λόγω εντύπωση είναι δυσμενέστερη σε έναν παρατηρητή από την στάθμη του δρόμου, καθόσον η Εικ. 9 είναι από τα απέναντι κτήρια και δεν παρουσιάζει την θηριώδη προοπτική του μπετονένιου στοιχείου!

Στο εσωτερικό του ναού το τέμπλο (Εικ. 6) φέρει, σύμφωνα με προφορικές πληροφορίες, τις εικόνες του προηγούμενου ομώνυμου Ναού, στοιχείο που δεν τεκμηριώθηκε όμως στο πλαίσιο αυτής της έρευνας με απτά ιστορικά ή αρχειακά στοιχεία. Λόγω όμως της σπουδαιότητας του φορητού εικονογραφικού του διακόσμου, η αρμόδια τότε Ε.Β.Α. έλεγχε τις όποιες επεμβάσεις στο εσωτερικό του Ναού. Το δεδομένο στοιχείο αυξάνει τις πιθανότητες ισχύος των προαναφερθέντων προφορικών πληροφοριών.

Γ. Από το σχέδιο του Κώστα Η. Μπίρη με τη δυτική όψη του Ναού, ιχνηλατείται η αρχιτεκτονική ιδέα του δημιουργού του καθώς και η σημαντική μορφολογική συσχέτισή του με ανάλογα λατρευτικά κτήρια του Μεσοπολέμου καθώς και τις γνωστές και δημοσιευμένες αρχές σχεδιασμού του αρχιτέκτονα Αριστοτέλη Ζάχου[21]. Επιπλέον είναι αναγνωρίσιμη και πιθανή επίδραση του αρχιτέκτονα από στιβαρά ώριμα βυζαντινά μνημεία.

Ειδικότερα η διάρθρωση του κτηρίου, τόσο ως προς τις γενικές του αναλογίες όσο και ως προς τις εσωτερικές του, μπορεί να συσχετισθεί με την αντίστοιχη γνωστών μνημείων όπως το Καθολικό της Μονής Οσίου Λουκά. Σχετικά με αυτό το μνημείο πιθανές επιδράσεις δεν αφορούν μόνο στις εσωτερικές αναλογίες, όπως του τρούλου και του τυμπάνου του, αλλά και στη διχρωμία των λίθων που μπορεί να λεχθεί ότι αντιστοιχίζεται στα ενσωματωμένα σπόλια στις λιθοδομές του εν λόγω βυζαντινού Καθολικού. Εκτός αυτών, σύγκριση των αναλογιών του τρούλου και του τυμπάνου του με ανάλογες επώνυμων εκκλησιαστικών κτηρίων του μεσοπολέμου μπορεί να συσχετίσει το έργο του Κ. Μπίρη με επιρροές από τον Α. Ζάχο. Ειδικότερα οι αναλογίες του τρούλου και του τυμπάνου της Αγ. Τριάδας προσομοιάζουν με αυτές των γωνιακών τρουλίσκων του Μητροπολιτικού Ναού του Αγίου Νικολάου στον Βόλο, έργο του Αρ. Ζάχου[22]. Η πιθανολογούμενη επαφή Κώστα Μπίρη και Αρ. Ζάχου που προαναφέρθηκε δεν μπορεί να είναι η μόνη αιτιολόγηση, με δεδομένο ότι ο Αρ. Ζάχος ήταν ο κατ' εξοχήν «βυζαντινολόγος» και «ναοδόμος»[23] του Μεσοπολέμου και λογικό ήταν να επηρεάζει ανάλογα σύγχρονα έργα.

Συνεπώς διαβλέπεται σαφής αρχιτεκτονική πρόθεση και προσέγγιση σύμφωνα με τις εμπειρίες του δημιουργού της τόσο από τις σπουδές του όσο και α-

21. Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ - Ε. Μαρμαράς, *12 Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, 3-46 (στο εξής: Φεσσά - Μαρμαράς, *12 Έλληνες αρχιτέκτονες*).

22. Πρόκειται για έργο του 1921-1932 που διαφέρει από τα αρχικά σχετικά προσχέδια του Ζάχου των αρχών του αιώνα. βλέπε και Φεσσά - Μαρμαράς, *12 Έλληνες αρχιτέκτονες* (ό.π.), 11,33

23. Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, «Οι αρχιτέκτονες Νικόλαος Ζάχος (1875-1941) και Αριστοτέλης Ζάχος (1872-1939)» στο διήμερο επιστημονικό συμπόσιο *Αρχιτέκτονες του Βόλου. Συμβολές στην Ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική*, ΤΕΕ Μαγνησίας, Βόλος 14-15 Νοεμβρίου 1997.

πό τη γνώση και επαφή με τις αρχιτεκτονικές τάσεις της εποχής του. Δηλαδή θα μπορούσε να λεχθεί με ασφάλεια ότι η σχεδίαση του Ναού της Αγ. Τριάδας στην Κύμη αποτελεί καλά μελετημένο αρχιτεκτόνημα που παρουσιάζει τόσο την τάση αναβίωσης της βυζαντινής αρχιτεκτονικής[24] όσο και έμμεσα την επιστροφή στην Ελληνική λαϊκή αρχιτεκτονική παράδοση που τόσο ένθερμα κήρυξε και εφάρμοσε ο Αρ. Ζάχος[25].

Δ. Ως επιστέγασμα της παρούσας ερευνητικής εργασίας δεν μπορεί να νοηθεί άλλο παρά η κριτική –δυστυχώς– εξέταση της σχέσης του σχεδιασμένου αρχιτεκτονήματος με αυτό που υλοποιήθηκε τελικά. Φαίνεται σαφώς ότι τόσο οι δυσμενείς ιστορικές συγκυρίες –2ος Παγκόσμιος Πόλεμος και Εμφύλιος Πόλεμος– όσο και οι δύσκολες οικονομικές καταστάσεις –παγκόσμια οικονομική κρίση μετά το 1929 και μεταπολεμική ανέχεια του 1950– σε συνδυασμό με την απουσία αρχιτεκτονικής τεχνογνωσίας - επίβλεψης, συνέβαλαν καθοριστικά στην μη υλοποίηση της αρχικής αρχιτεκτονικής σύνθεσης.

Τελικό αποτέλεσμα είναι ένα κτήριο που ελάχιστα αντιστοιχεί στη στιβαρή εντύπωση και εικόνα που στόχευε ο αρχιτέκτονάς του. Η διάρθρωση της εξωτερικής επιφάνειας της εμφανούς τοιχοποιίας του με αλληλουχία λίθων από γκρι και ερυθρωπό τοπικό ηφαιστειακό λίθο, διασώζει σε κάποιο βαθμό μόνο την αισθητική πρόθεση του αρχικού σχεδιασμού του. Δυστυχώς όμως η παράλειψη μορφολογικών στοιχείων όπως ο περιτρέχων τα χαμηλά ανοίγματα κοσμήτης και τα δίλοβα και τρίλοβα παράθυρα επηρέασαν σημαντικά την εικόνα του τελικού αποτελέσματος. Κυριότερο και βαρύνον στοιχείο όμως είναι αδιαμφισβήτητα η αλλοίωση της διάρθρωσης και των αναλογιών του τρούλου. Όπως προαναφέρθηκε, όχι μόνο το οκταγωνικό του περίγραμμα μετετράπη σε κυκλικό αλλά προστέθηκε και ψηλότερη τετραγωνική υπόβαση που προέχει αισθητά των κορφιάδων των κεραιών του Ναού (Εικ. 10). Με την λιθεπένδυση τελικά υλοποιήθηκε εξωτερικά μόνο το οκταγωνικό περίγραμμα, αλλά δεν αποκαταστάθηκαν –ήταν αδύνατο άλλωστε– οι αναλογίες του τυμπάνου και του τρούλου, ούτε απεκρύβη η ψηλή υπόβαση του τυμπάνου.

Συμπερασματικά συνάγεται ότι αγνόηση ή παράλειψη έστω και ασήμαντων για τους μη γνώστες στοιχείων, όπως λ.χ. οι κοσμήτες, σε συνδυασμό με απλούστευση στοιχείων, όπως λ.χ. τα παράθυρα, αλλοιώνουν δραστικά την προτιθέμενη εικόνα του Ναού. Επιπλέον η παραμόρφωση των αναλογιών καταστρέφει ριζικά τη συνολική εικόνα και τη συσχέτιση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης με όποια παραδείγματα, βυζαντινά ή νεότερα.

---

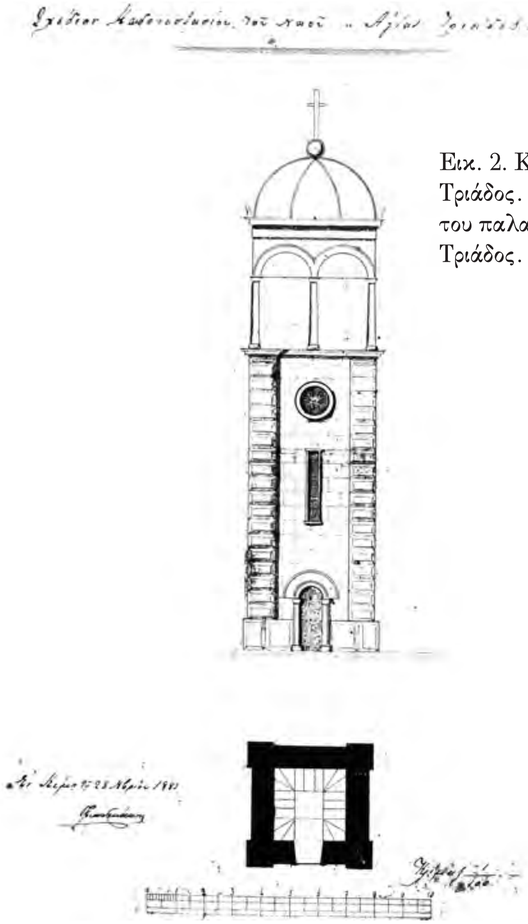
24. Πιθανόν ένα κίνημα επηρεασμένο και από αντίστοιχα στον Ευρωπαϊκό χώρο, όπως το Gothic revival.

25. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Οι αρχιτέκτονες Νικόλαος Ζάχος (1875-1941) και Αριστοτέλης Ζάχος* (ό.π.), 21.

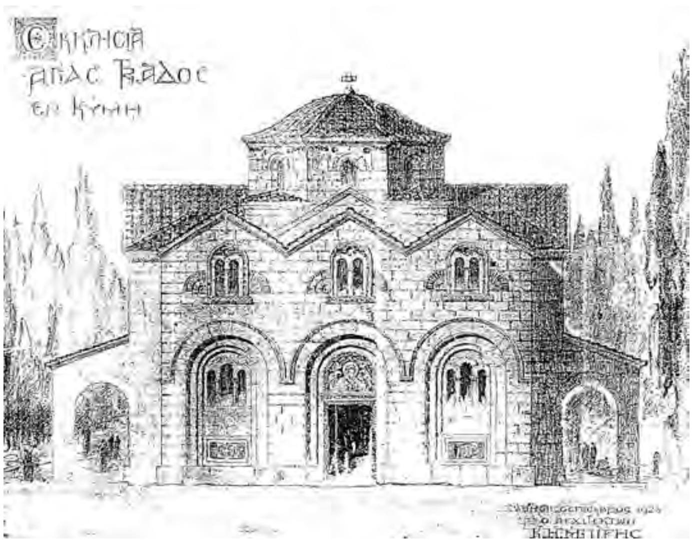
Όσον αφορά τέλος στην αρχιτεκτονική πρόταση, από τον γράφοντα, για την προσθήκη κωδωνοστασίου στα ΒΑ, γραφείων και άλλων χώρων στα δυτικά και τη διαμόρφωση νέας πρόσβασης από τα δυτικά με αναβάθμιση της υπάρχουσας αντιαισθητικής εικόνας (Εικ. 11), οι σχεδιαστικές αρχές του Κώστα Μπίρη αποτέλεσαν στοιχείο για τη διατύπωση της αρχιτεκτονικής σύνθεσης από τον γράφοντα, ενσωματώνοντας και ανάλογες με την αυθεντική εναλλαγές υλικών με μαρμάρινα δρομικά και καμπύλα στοιχεία και εναλλασσόμενες σειρές γκρι και ερυθρωπών τοπικών λίθων, αλλά και επανεισάγοντας αφαιρετικά το στοιχείο του παραλειφθέντος περιτρέχοντος τα ανοίγματα κοσμήτη, ευελπιστώντας, *μάλλον ουτοπικά*, την υποδήλωση κάποιας από τις αρχικές προθέσεις.



Εικ. 1. Κύμη. Αεροφωτογραφία με επισήμανση της θέσης του ναού της Αγίας Τριάδος (Google Earth).



Εικ. 2. Κύμη. Ναός Αγίας Τριάδος. Σχέδιο κωδωνοστασίου του παλαιού ναού της Αγίας Τριάδος.



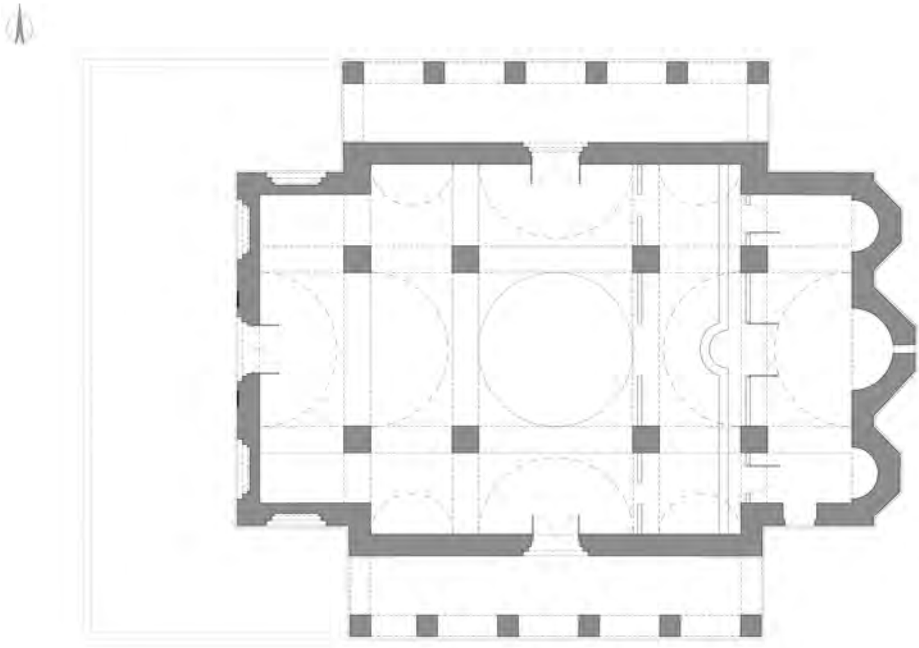
Εικ. 3. Κύμη. Ναός Αγίας Τριάδος. Σχέδιο της Δυτικής όψης του ναού με την υπογραφή του Κ. Η. Μπίρη.

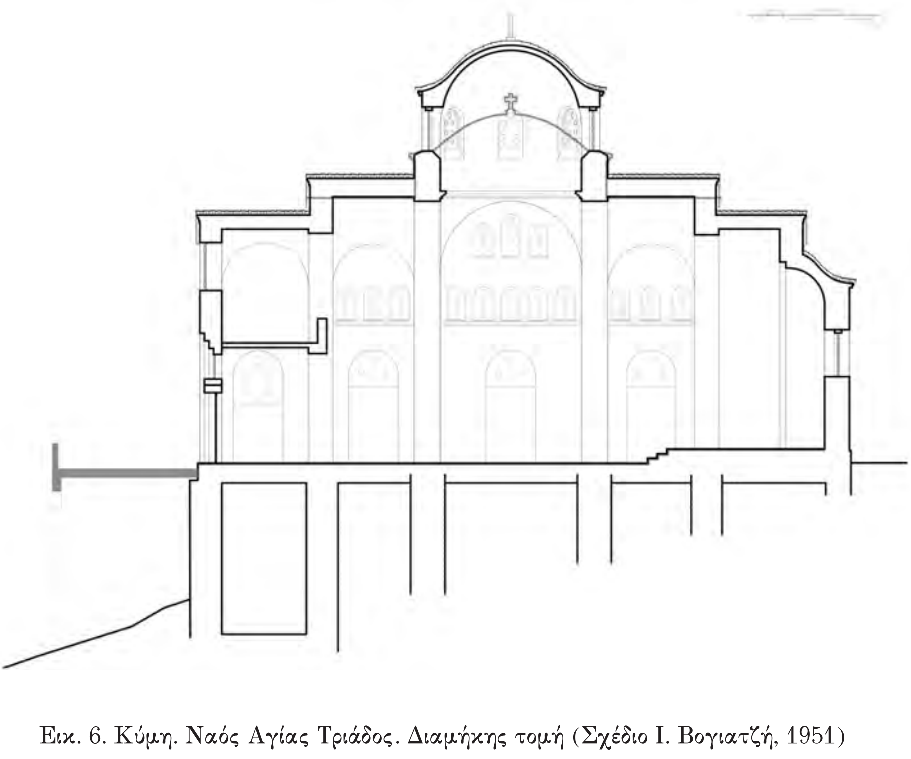


Εικ. 4. Κύμη. Ναός Αγίας Τριάδος. Άποψη από τα βορειοανατολικά στα μέσα (;) της δεκαετίας του 1950.

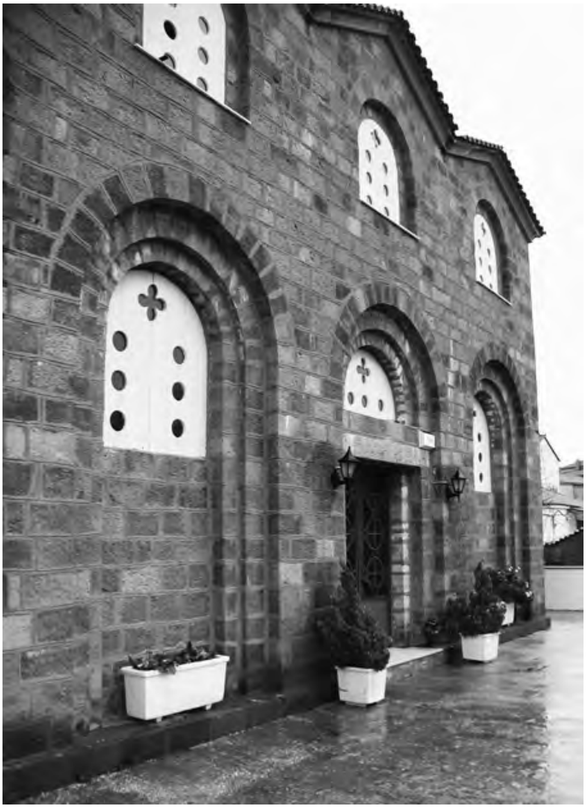


Εικ. 5. Κύμη. Ναός Αγίας Τριάδος. Άποψη του τέμπλου.





Εικ. 6. Κύμη. Ναός Αγίας Τριάδος. Διαμήκης τομή (Σχέδιο Ι. Βογιατζή, 1951)



Εικ. 8. Κύμη.
Ναός Αγίας Τριάδος.
Άποψη από τα δυτικά.

Εικ. 9. Κύμη. Ναός Αγίας Τριάδος. Άποψη από τα δυτικά κατά τη διάρκεια των εργασιών λιθεπένδυσης των επιχρισμένων ανώτερων τμημάτων.





Εικ. 10. Κύμη. Ναός Αγίας Τριάδος. Δυτική όψη σε συσχετισμό με το σχέδιο Κ. Η. Μπίρη.



Εικ. 11. Κύμη. Ναός Αγίας Τριάδος. Δυτική όψη με τις προσθήκες χώρων και τη νέα πρόσβαση (Γ. Αντωνίου)

J. Ignjatović

ΓΡΑΜΜΗ ΚΑΙ ΓΡΑΜΜΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΠΑΛΟΥΚΑ ΣΤΟΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΑΜΦΙΣΣΑΣ

Θερμά συγχαρητήρια στους διοργανωτές του συμποσίου για την εξαιρετική συνάντηση. Μεγάλο ευχαριστώ για την πρόσκλησή τους να συμμετάσχω με τη δουλειά μου πάνω στο εκκλησιαστικό έργο του εξαιρετικού Έλληνα ζωγράφου Σπύρου Παπαλουκά. Ιδιαίτερα ευχαριστώ και ευγνωμονώ τον καθηγητή Γιώργο Κόρδη γιατί μου αποκάλυψε την αξία ζωγραφικής του Παπαλουκά στην Μητρόπολη της Άμφισσας που έτσι έγινε θέμα της διδακτορικής μου διατριβής. Συγχαρητήρια επίσης σε όλους τους ομιλητές του συμποσίου και τους καλλιτέχνες που παρουσίασαν έργα τους στην έκθεση ζωγραφικής.

Οι τοιχογραφίες του Σπύρου Παπαλουκά στο Μητροπολιτικό ναό της Άμφισσας αποτελούν μοναδικό μνημείο στη νεότερη ελληνική Εκκλησιαστική τέχνη. Το συγκεκριμένο έργο συνιστά μεγάλη συμβολή στη στροφή της νεοελληνικής ζωγραφικής προς συνδυασμό σύγχρονης τέχνης και ελληνικής παράδοσης, στοιχείο που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική της λεγόμενης «Γενιάς του '30» (Εικ. 1)[1]. Η πρώτη εντύπωση από τη ζωγραφική του Παπαλουκά στην Άμφισσα είναι η ανομοιομορφία (Εικ. 2)[2], στην οποία ωστόσο υπάρχει μια εσωτερική λογική και μια συστηματική ανάλυση της γραμμής.

Ένας τρόπος ύπαρξης της γραμμής είναι το περίγραμμα. Το περίγραμμα είναι γραμμή που έχει σχεδιαστεί ή που φανερώνεται με την αντιπαράθεση των χρωμάτων και περιγράφει το σχήμα της φιγούρας ή του αντικειμένου. Δηλαδή, όταν ο Παπαλουκάς εφαρμόζει την τεχνική των Nabis και δουλεύει μόνο με επιφάνειες χρωμάτων, το περίγραμμα είναι παρόν ως τρόπος σκέψεως. Αν και πολύ συχνά, όπως και ο Georges Rouault (1871-1958), χρησιμοποιεί χοντρά, εξ-

---

1. Φωτογραφία δυτικής όψεως του ναού (Εικ. 1α) και μακέτα του ζωγράφου πάνω στο αρχιτεκτονικό σχέδιο του Σωτήρη Βογιατζή (Εικ. 1β). J. Ignjatović, *Η ζωγραφική του Σπύρου Παπαλουκά στο Μητροπολιτικό Ναό της Άμφισσας (1927-1932). Ιστορία - Εικονογραφία - Διακόσμηση - Τεχνική*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2013, 105, 243 (στο εξής: Ignjatović).

2. Ό.π., 306.

πρεσιονιστικά περιγράμματα (Εικ. 3)[3] που άλλοτε συνδέουν και άλλοτε χωρίζουν τις χρωματισμένες επιφάνειες[4]. Το περίγραμμα εξασφαλίζει την καθαρότητα της μορφής και αποτελεί έναν ελεύθερα επιλεγμένο περιορισμό, μέσα στον οποίον η φαντασία του Παπαλουκά αναπτύσσεται ανεμπόδιστα.

Ακόμα και η πιο απλοποιημένη, λιτή γραμμή του Παπαλουκά υπάρχει σε δύο, απόλυτα διαφορετικές εκδοχές: μια που θυμίζει «ναΐφ», παιδικό και λαϊκό ύφος όπως φαίνεται στα φωτοστέφανα (βλ. Εικ. 2), και άλλη που θυμίζει την καμπύλη γραμμή του Αρ Νουβό οπού δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα από τα διακοσμητικά σχέδια (Εικ. 4α) και παραστάσεις Μεταμόρφωση και Ανάσταση (Εικ. 4β)[5].

Και όμως η γραμμή του Παπαλουκά συνήθως δεν έχει τη γνωστή καλλιγραφική μορφή, επειδή ο ζωγράφος σπάνια χρησιμοποιεί λεία και ελαστική γραμμή, αλλά προτείνει μια άλλη, απρόβλεπτη γραμμή με σπινθηροβόλημα – δική του ειδική γραμμή η οποία εμφανίζεται παντού (Εικ. 5β)[6]. Η πινελιά απροσδόκητα εμφανίζεται και εξαφανίζεται και αλλάζει χρώμα. Σε μία εκδοχή γίνεται πιο εξπρεσιονιστική και σε άλλη πάλι πιο αφηγηματική. Τέτοια γραμμή που η πινελιά σαν να τρυπάει τη ζωγραφική επιφάνεια και έτσι συνειρμικά ανακαλεί το κέντημα[7], ο Παπαλουκάς θα παρουσιάσει ως διακοσμητικό μοτίβο (Εικ. 5α). Δηλαδή, με τις πλαστικές αναζητήσεις του, έκανε τον διάκοσμο σοβαρό εικαστικό εγχείρημα και έτσι το διακοσμητικό σύμπλεγμα γραμμών διαπερνά όλο τον ζωγραφικό ιστό του ναού.

Στην ζωγραφική του Παπαλουκά, το περίγραμμα δεν είναι απαραίτητα μια σταθεροποιημένη γραμμή που περικυκλώνει όλη την μορφή. Σε πολλά σημεία το περίγραμμα παρουσιάζεται ως τοπική επέμβαση, γραμμική και χρωματική, που συμβάλλει στη φρεσκάδα και στη ζωντάνια του έργου όπως φαίνεται το κόκκινο περίγραμμα στη *Βάπτιση* (Εικ. 3).

Πολύ συνηθισμένα είναι και τα διπλά περιγράμματα (περίγραμμα του περιγράμματος), καθώς και η εναλλαγή του ρόλου του περιγράμματος όπως βλέπουμε στον *αρχάγγελο Γαβριήλ* του *Ευαγγελισμού* (Εικ. 6)[8]. Διπλά περιγράμ-

---

3. Ό.π., 382.

4. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Θεσσαλονίκη 1984, 13.

5. Ignjatović, 20, 266.

6. Ignjatović, 394.

7. Η τεχνοτροπία αυτή που η πινελιά σαν να τρυπάει τη ζωγραφική επιφάνεια και έτσι συνειρμικά ανακαλεί το κέντημα και προηγείται τη μελλοντική στιγματογραφία του Παπαλουκά, ίσως θα μπορούσε να συσχετιστεί με τις αντιγραφές που έκανε ο Παπαλουκάς από κεντημένα επιτραχήλια. Ignjatović, 99.

8. Ignjatović, 278. Στον Μητροπολιτικό ναό της Άμφισσας υπάρχουν δύο τοιχογραφίες του Ευαγγελισμού. Η λεπτομέρεια αυτή είναι από τον δεύτερο *Ευαγγελισμό*.

ματα είναι στο κεφάλι του, στο φωτοστέφανο και στις κορδέλες. Η εναλλαγή του ρόλου του περιγράμματος φαίνεται στο αριστερό του φτερό που έχει κόκκινο, άσπρο και έπειτα μαύρο περίγραμμα.

Ακόμα και ένα συγκεκριμένο περίγραμμα, π.χ. το ωχρό γύρω από το μπλε στην Εικ. 7, αν το προσέξει κανείς από πολύ κοντά, αποτελείται από δύο γραμμές, οι οποίες, παρόλο που αποτελούν δυο διαφορετικές αποχρώσεις, λειτουργούν ως μία γραμμή – το ωχρό περίγραμμα. Έτσι τα περιγράμματα πολλαπλασιάζονται. Η λεπτομέρεια αυτή είναι από τον άλλο *Ευαγγελισμό*[9] που η απεικόνιση του Αρχαγγέλου Γαβριήλ επαρκεί για μερικά παραδείγματα της εξέλιξης του ζωγραφικού συστήματος του Παπαλουκά.

Στην απεικόνιση αυτή, το περίγραμμα λειτουργεί και ως «σκίαση» (η σκούρα υπογράμμιση χεριού και φτερών) και ως «φωτισμός» (στο τμήμα των ρούχων και γύρω από πόδια). Η «*σκίαση*» αυτή, όπως και στην παράσταση *Ο Παλαιός Ημερών*[10], θα μπορούσε να θεωρηθεί ως καινούργια πρόταση στην ιστορία των ερριμμένων σκιών[11], ενώ ο «φωτισμός» θυμίζει την τεχνική του *solarization*[12] του Man Ray (1890-1977) από τα χρόνια γύρω στο 1930[13]. Η ιδέα των ερριμμένων σκιών όμως δεν απασχολεί ένα βυζαντινό ζωγράφο ούτε και τον Παπαλουκά. Η ιδέα του «φωτισμού», όμως, υπάρχει ήδη στα έργα του Παπαλουκά στη Σαλαμίνα[14] και στη ζωγραφική της Μητρόπολης αναπτύσσεται. Προέρχεται από τις σπουδές της φύσης και έχει να κάνει με το παιδικό μάτι (ή μάτι του πρωτογόνου ανθρώπου), που βλέπει τα πράγματα σαν να είναι φωτισμένα από μόνα τους. Βασικά, η οπτική εμπειρία αυτή είναι κοινή, οικουμενική εμπειρία, την οποία λησμονούμε όταν αρχίζουμε και σκεφτόμαστε επιστημονικά.

Με την αντίθεση μεταξύ σκούρων και φωτεινών γραμμών, τα φωτεινά χρώματα αποκτάνε μία ιδιαίτερη λάμψη γιατί ο Παπαλουκάς ήξερε ότι η λάμψη είναι ένα εφέ βασισμένο σε σχετικότητες. Η «σκίαση» και ο «φωτισμός» εναλλάξ, δηλαδή η «αντισκίαση», γίνονται το χαρακτηριστικό του χρώματος του Παπαλουκά, που αποτελείται από πολλαπλασιασμό των γραμμών. Έτσι αναδεικνύεται το περίγραμμα ως τρόπος σκέψεως και κύριο χαρακτηριστικό της ζωγραφικής του Παπαλουκά γίνεται η γραμμικότητα. Εμφανίζεται μια μελω-

9. Ignjatović, 275. Η λεπτομέρεια αυτή είναι από τον πρώτο *Ευαγγελισμό*.

10. Ignjatović, 271.

11. Πρβλ. E. H. Gombrich, *Σκιαί ερριμέναι. Η απόδοση της σκιάς στη δυτική τέχνη, Shadows, the Depiction of Cast shadows in Western Art,* (26 Απριλίου - 18 Ιούνιου, National Gallery, Λονδίνο 1995[1]), μτφρ. Ανδρέας Παππά, Αθήνα 1999.

12. *Solarization* είναι η τεχνική μερικής αναστροφής των τόνων της φωτογραφικής εικόνας.

13. Ο Man Ray ήρθε στο Παρίσι το 1921, τον ίδιο χρόνο που έφυγε ο Παπαλουκάς.

14. Βλ. Εικ. *Πεύκα στη Σαλαμίνα*, 1926, λάδι σε χαρτόνι, 48x58εκ., στο *Σπύρος Παπαλουκάς. Συλλογή Ιδρύματος Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β.& Μ. Θεοχαράκη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2007, 199· Ignjatović, 73-75.

δική γλώσσα φτιαγμένη από «κύματα» των γραμμών με εσωτερικό ρυθμό και δύναμη. Στον Μητροπολιτικό ναό της Άμφισσας η τέχνη του Παπαλουκά αποκτά μια καινούρια διάσταση – την αναζήτηση του εσωτερικού ρυθμού. Η ιδέα της δυναμικής δόμησης της ζωγραφικής επιφάνειας είναι και ένα από τα ζητούμενα στη βυζαντινή τέχνη.

Σε κάποιες εικόνες, το περίγραμμα θα αναπτυχθεί. Θα φαρδύνει σε κάποιο σημείο της επιφάνειας, όπως στην παράσταση της *Κοίμησης της Θεοτόκου* το τμήμα που παρουσιάζει τον άγιο Πέτρο και το δεξί χέρι του που κρατάει θυμιατήρι (Εικ. 8α, β)[15]. Αυτή η εκφραστική λύση θα μπορούσε να συγκριθεί με το «φωτοστέφανο» του Egon Schiele (1890-1918) και την «ψυχολογική τέχνη» του, στην οποία το σώμα εκφράζει τα ανεκδιήγητα της ψυχής (Εικ. 8γ)[16]. Σε άλλες περιπτώσεις, οι όμοιες εικαστικές λύσεις παραπέμπουν και στην τεχνική του κολάζ[17], θυμίζουν ξυλογραφίες[18] και δείχνουν σαν εκτυπώσεις[19].

Το περίγραμμα παρουσιάζεται και ως αρχιτεκτονικό πλαίσιο (Εικ. 9)[20]. Με το περίγραμμα των εικόνων, ο Παπαλουκάς, όπως και πολλοί ζωγράφοι ήδη από το 14ο αιώνα, επιδιώκει να υποστηρίξει την αρχιτεκτονική δόμηση του ναού. Παραδείγματος χάρη, τις φαρδιές άσπρες γραμμές-ταινίες τις χρησιμοποιεί για να τονίσει την καμπυλότητα της καμάρας. Με τον ίδιο σκοπό, στην κορυφή της καμάρας δεν υπάρχουν καθόλου οριζόντια περιγράμματα μεταξύ των παραστάσεων. Οι παραστάσεις, ανά δύο, ενώνονται σε μία σκηνή με κοινό ουρανό, και έτσι αποτελούν μία εικαστική ενότητα. Με τον τρόπο αυτό, η παρουσία των περιγραμμάτων, όπως και η απουσία τους, συνεισφέρουν στην αρχιτεκτονική άρθρωση του ναού. Με την ίδια νοοτροπία είναι οργανωμένη όλη η ζωγραφική του ναού.

Η γραμμή πλαισιώνει ακόμα και τα γράμματα αλλά και ολόκληρες χρωματικές επιφάνειες όπως τον πράσινο ουρανό που παρουσιάζεται στους *Ευαγ-*

15. Ignjatović, 280.

16. A. Beyer, *Portraits. A History*, Νέα Υόρκη 2003, 352-354.

17. Πχ. η εικόνα *Η Ίαση του Τυφλού*.

18. Χαρακτική σε ξύλο. Η παλιότερη τεχνική χαρακτικής πρωτοπαρουσιάστηκε στην Κίνα τον 2ο αιώνα μ.Χ. και διαδόθηκε στην Ευρώπη κυρίως τον 15ο αιώνα. Η ξυλογραφία καλλιεργήθηκε στην Ελλάδα παράλληλα με τη χαλκογραφία από τον 17ο αιώνα και μετά. Η πραγματική της άνθιση εντοπίζεται στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Σ. Λυδάκης - Τ. Βογιατζής, *Σύντομο λεξικό όρων της ζωγραφικής*, Αθήνα 1990, 66. Κάποια έργα του Παπαλουκά δίνουν περισσότερο την εντύπωση αφαίρεσης της στιβάδας του χρώματος αντί εφέ του πλούσιου χρωματικού ανάγλυφου. Πράγματι, εκείνη την περίοδο ο Παπαλουκάς ασχολήθηκε και με την ξυλογραφία. Ignjatović, *Η ζωγραφική του Σπύρου Παπαλουκά στον Μητροπολιτικό Ναό της Άμφισσας*, 63-64, 78, 187, 413, 449-450 και Δ. Παυλόπουλου, *Χαρακτική - Γραφικές Τέχνες. Ιστορία - Τεχνικές - Μέθοδοι - Γλωσσάρια Όρων*, Αθήνα ³2011, 67-72.

19. Π.χ. η εικόνα της Παναγίας του πρώτου *Ευαγγελισμού*.

20. Ignjatović, 386-387.

γελιστές (Εικ. 10)[21]. Η μπλέ αυτή γραμμή, με τις πολλές κάθετες πινελιές-γραμμούλες πάνω της, γίνεται μια μακρόστενη χτένα με τα δόντια της ρυθμικά να αλλάζουν μεγέθη. Τη «γραμμή-χτένα» βρίσκουμε σε πάρα πολλά σημεία ζωγραφικής του ναού, όχι μόνο ως χρωματικό συμπλήρωμα άλλα και ως γραμμική απόδοση των φτερών, των ρούχων κτλ.

Οι πινελιές του Παπαλουκά, από την μονοκοντυλιά μέχρι την «γραμμή-χτένα», μαζί αποτελούν ένα από τα παραδείγματα ισορροπημένων αντιθέσεων στο εικαστικό τούτο έργο. Η δομή των τοιχογραφιών στην Άμφισσα, ο εσωτερικός ρυθμός τους και το σύστημα περιγραμμάτων αναλογεί στην τεχνική του ψηφιδωτού[22].

Και στο τέλος, λίγα λόγια και για την ειδική λειτουργία της άσπρης γραμμής στην ζωγραφική της Μητρόπολης. Στις εικόνες σχεδόν δεν υπάρχουν μεγάλες άσπρες επιφάνειες αλλά λευκό χρώμα υπάρχει ως γραμμή. Τα άσπρα συνήθως είναι το λευκό του τοίχου που σε μερικά σημεία ο ζωγράφος το ζωντάνεψε προσθέτοντας πινελιές με άσπρο χρώμα (Εικ. 6). Η άσπρη γραμμή βρίσκεται: στα γράμματα, στά αρχιτεκτονικά περίγραμματα, σε διακοσμητικά μοτίβα, στα φυτά, στα ειλητάρια (Εικ. 10), στα στρώματα, στα μαξιλάρια, στα ζώα, στα μαλλιά και στα γένεια, στα φτερά, στα ρούχα και στα υποδήματα (Εικ. 11)[23].

Στις τοιχογραφίες αυτές, μέσω της άσπρης γραμμής, ο Παπαλουκάς κατάφερε να μετατρέψει τους προβληματισμούς του σε ξεχωριστό εικαστικό σύστημα. Το σύστημα αυτό λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Το πρώτο – ως διακοσμητική γραμμικότητα– και το δεύτερο – ως φωτισμός της συνολικής ζωγραφικής παράστασης (Εικ. 12)[24]. Το δεύτερο επίπεδο μας επιτρέπει να δούμε τα άσπρα σημεία στις τοιχογραφίες του Ναού σαν ψιμμυθιές σε μια βυζαντινή εικόνα. Έχοντας υπόψη την απουσία των ψιμμυθιών στις προσωπογραφίες, θα τολμούσαμε να πούμε ότι η ειδική λειτουργία της άσπρης γραμμής στη Μητρόπολη της Άμφισσας είναι αναπλήρωση της έλλειψης αυτής.

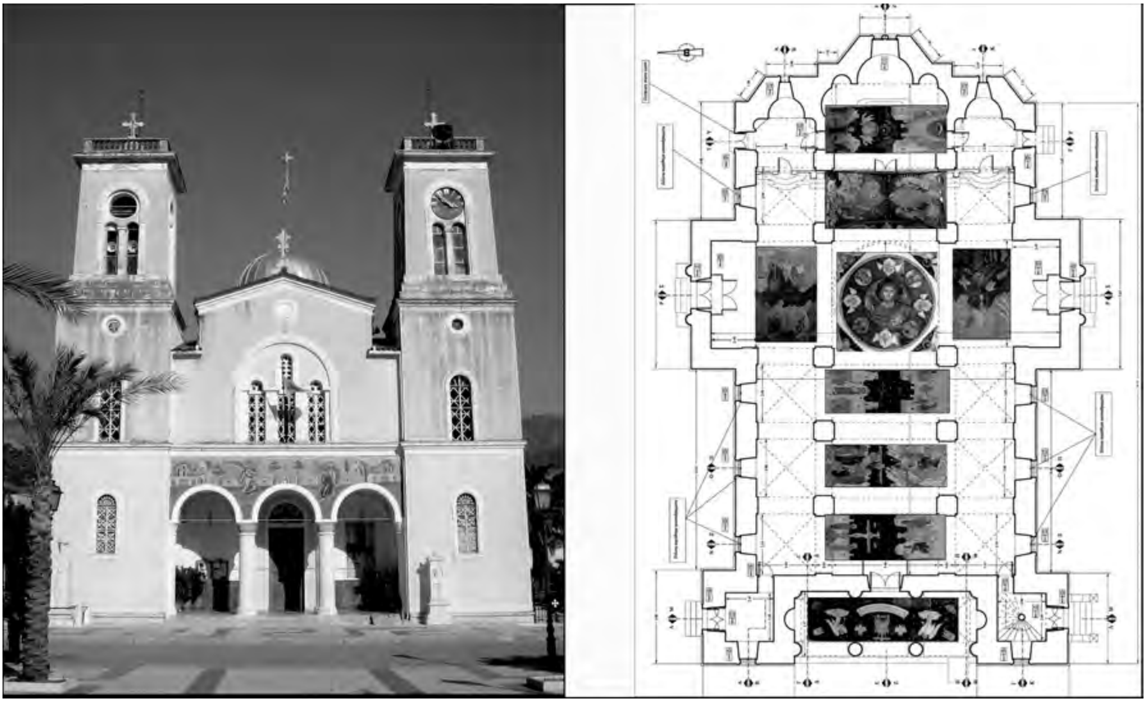
---

21. Αρχείο J. Ignjatović.

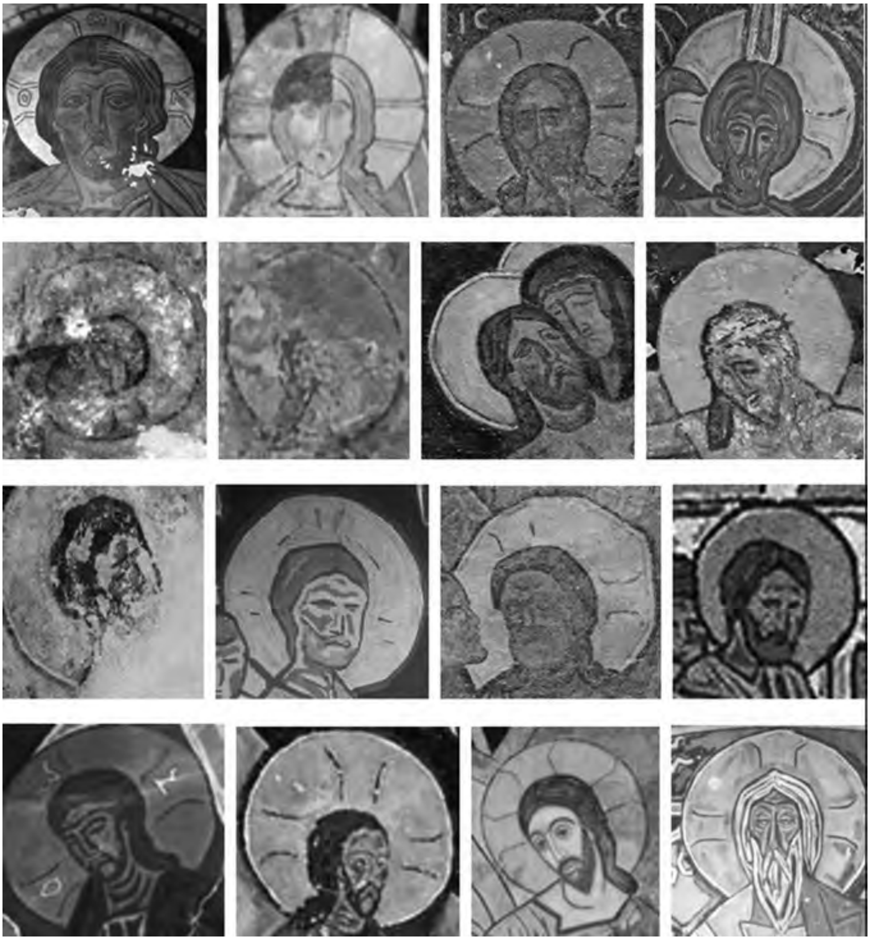
22. Ignjatović, 451.

23. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, «Σπύρος Παπαλουκάς», *Οι Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 2, Αθήνα [2]1988, Εικ. 13.

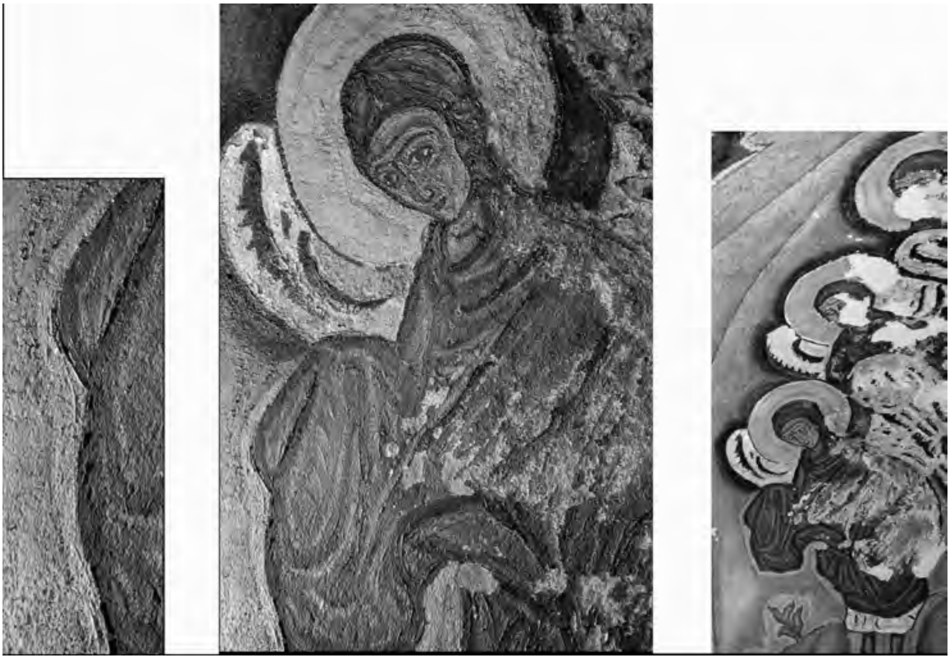
24. Αρχείο J. Ignjatović.



Εικ. 1. α. Ο Καθεδρικός ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Άμφισσα, δυτική πρόσοψη.
β. Η μακέτα του Παπαλουκά με το αρχιτεκτονικό σχέδιο του κ. Σωτήρη Βογιατζή που τον ευχαριστούμε πολύ. (Επεξεργασία J.I.)



Εικ. 2. Οι μεγάλες στιλιστικές διαφορές στις αποδόσεις προσωπογραφίας του Χριστού στον Μητροπολιτικό ναό της Άμφισσας.



Εικ. 3. *Βάπτιση*, λεπτομέρειες, Μητροπολιτικός ναός της Άμφισσας



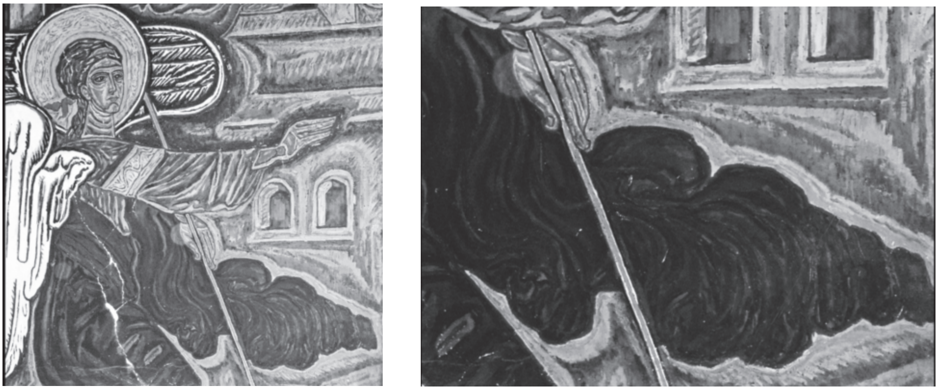
Εικ. 4. α. Σταυροθόλιο, βόρειο κλίτος.
β. Μεταμόρφωση - Ανάσταση (Εις Άδου Κάθοδος)



Εικ. 5. α. Οι Αρχάγγελοι στα νότια παράθυρα, λεπτομέρεια
β. Οι Αρχάγγελοι στα νότια παράθυρα, λεπτομέρεια



Εικ. 6. Ο δεύτερος *Ευαγγελισμός*, ο *αρχάγγελος Γαβριήλ*, λεπτομέρεια



Εικ. 7. Ο πρώτος *Ευαγγελισμός*, ο Αρχάγγελος Γαβριήλ, λεπτομέρειες



Εικ. 8. *α. Κοίμηση της Θεοτόκου*, Μητροπολιτικός ναός της Άμφισσας.
β. *Κοίμηση της Θεοτόκου, ο άγιος Πέτρος*, λεπτομέρεια
γ. Egon Schiele (1890-1918), *Αυτοπροσωπογραφία*, 1910, λεπτομέρεια



Εικ. 9. Η όψη προς την Πλατυτέρα από το ύψος του γυναικωνίτη και ταινίες.



Εικ. 10. Η όψη προς τον ευαγελιστή άγιο Λουκά.



Εικ. 11. Η Γέννηση του Χριστού



Εικ. 12. Η όψη προς την καμάρα της νότιας κεραίας, όπου ή Γέννηση αντικρίζει τη Βάπτιση.

Ι. Στουφῆ-Πουλημένου

ΤΟ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΓΗΝΟΡΑ ΑΣΤΕΡΙΑΔΗ ΣΤΗΝ ΤΕΓΕΑ: ΕΠΙΣΚΟΠΗ, ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΡΙΖΩΝ, ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΤΟ ΣΤΑΔΙΟ

Ο Αγήνορας Αστεριάδης (1898-1977)[1], άξιο τέκνο της γενιάς του '30 και από τους σημαντικότερους νεοέλληνες ζωγράφους του εικοστού αιώνα, έχει να επιδείξει αξιόλογο έργο και στον χώρο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής[2]. Στην

---

1. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον κ. Νικόλαο Αστεριάδη για τη γενναιόδωρη παραχώρηση προς μελέτη σχεδίων και άλλων στοιχείων από το προσωπικό αρχείο του καλλιτέχνη, καθώς και τη Διεύθυνση Συντήρησης Αρχαίων και Νεωτέρων Μνημείων για την παραχώρηση φωτογραφιών από τον ναό της Επισκοπής Τεγέας.

2. Για τον Αγήνορα Αστεριάδη και το εν γένει καλλιτεχνικό έργο του, καθώς και εκτενέστερη βιβλιογραφία βλ. Στ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, τόμος τρίτος, Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής ($16^{\text{ος}}$-$20^{\text{ός}}$ αιώνας)*, εκδ. οίκος «ΜΕΛΙΣΣΑ», Αθήνα 1976, 397-400. Ν. Γρηγοράκης (επιμέλεια), *Αγήνωρ Αστεριάδης, 1898-1977*, κατ. έκθ., Αίθουσα Τέχνης *Υάκινθος*, Αθήνα 1987. Ν. Ζίας, «Αστεριάδης Αγήνωρ», *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών* (επιστημ. επιμέλεια Ε. Δ. Ματθιόπουλος), Αθήνα 1997, 112-114. Ειρ. Οράτη (γενική επιμέλεια), *Αγήνωρ Αστεριάδης, Ζωγραφική-Χαρακτική*, Αθήνα χ.χ.[1998] (στο εξής: *Αγήνωρ Αστεριάδης, Ζωγραφική-Χαρακτική*). Η ίδια (επιμέλεια) *Αγήνωρ Αστεριάδης (1898-1977)*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011 (στο εξής: *Αγήνωρ Αστεριάδης*). *Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄ μισού του $20^{\text{ού}}$ αιώνα. Κατάλογος Έκθεσης*, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2009 (εξής: *Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη*).

Ειδικότερα για την εκκλησιαστική ζωγραφική του Α. Αστεριάδη, βλ. Ν. Γρηγοράκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγήνορα Αστεριάδη και η αναστήλωση από τον Ε. Τσίλλερ του βυζαντινού ναού της Παλαιάς Επισκοπής στην Τεγέα», *Αρχαιολογία* 10 (1983), 65-72 (εξής: Γρηγοράκης, Οι τοιχογραφίες). Αικ. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, «Εκκλησιαστική ζωγραφική», στο: *Αγήνωρ Αστεριάδης, Ζωγραφική-Χαρακτική*, 29-39 και 160-183 (στο εξής: Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Εκκλησιαστική ζωγραφική). Η ίδια, «Εκκλησιαστική ζωγραφική», στο: *Αγήνωρ Αστεριάδης*, 71-81(στο εξής: Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Ζωγραφική). *Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη* (σποράδην). Γ. Κόρδης, «Οι τοιχογραφίες του Αγήνορα Αστεριάδη στην Παλαιά Επισκοπή Τεγέας. Μια αισθητική αποτίμηση», *Πρακτικά Α΄ ΕΣΝΕΤ*, 327-338 (εξής: Κόρδης, Τοιχογραφίες). Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Αγήνωρ Αστεριάδης. Και πάλι στην Τεγέα: Η εικονογράφηση του Αγίου Αθανασίου στις Ρίζες Τεγέας», *Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*, Άνδρος, 30 Ιουνίου-29 Σεπτεμβρίου 2013, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 169-181 (εξής: Στουφή-Πουλημένου, Αγήνωρ Αστεριάδης).

εργασία μας θα παρουσιάσομε συνοπτικά και συγκριτικά τρεις εκκλησίες στην ευρύτερη περιοχή της Τεγέας, όπου εργάσθηκε ο νεοέλληνας ζωγράφος: την Επισκοπή, τον Άγιο Αθανάσιο στις Ρίζες και τον Άγιο Δημήτριο στο Στάδιο. Η επιλογή των ναών δεν έγινε με κριτήρια μόνο γεωγραφικά αλλά κυρίως επειδή τα τοιχογραφικά σύνολα των συγκεκριμένων ναών, από το πρώτο στην Επισκοπή μέχρι το τελευταίο στον Άγιο Δημήτριο, αντιπροσωπεύουν μια περίοδο σαράντα περίπου ετών συνεχούς καλλιτεχνικής πορείας του ζωγράφου στον χώρο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής.

Η προκήρυξη του Τεγεατικού Συνδέσμου για την ιστόρηση του βυζαντινού ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, τη γνωστή Επισκοπή Τεγέας[3], έγινε τον Ιανουάριο του 1936. Αυτή θα ξεκινούσε με την εικονογράφηση του τρούλου και της Πλατυτέρας στην αψίδα του ιερού βήματος. Στην προκήρυξη δηλώνεται ότι η τεχνοτροπία που θα υιοθετηθεί θα πρέπει να είναι αυτή του Θείρσιου στη Ρώσικη Εκκλησία και του Ζάιτς στη Μητρόπολη Αθηνών[4]. Αντίθετα, στην υποβληθείσα μελέτη εικονογράφησης ο Αστεριάδης αρνείται να ακολουθήσει την αναφερόμενη στην προκήρυξη τεχνοτροπία, επειδή τη θεωρεί ξένη και προς την εποχή και προς τον βυζαντινό ρυθμό του ναού, και υποστηρίζει τη δική του πρόταση για υιοθέτηση του «βυζαντινού ρυθμού»[5]. Τελικά, ο καλλιτέχνης έπεισε το διοικητικό συμβούλιο του Συνδέσμου και ανέλαβε την εικονογράφηση της Επισκοπής, όπου εργάσθηκε, σύμφωνα και με τη σωζόμενη επιγραφή, ανάμεσα στα έτη 1936-1939[6]. Ιστόρησε ολόκληρο τον ναό και τον νάρθηκα και φιλοτέχνησε τις εικόνες του τέμπλου. Το 1965 επανήλθε για να συντηρήσει τις τοιχογραφίες[7].

---

3. Για τον βυζαντινό ναό (10ος αι.) της Παλαιάς Επισκοπής Τεγέας και τις άστοχες αναστηλωτικές εργασίες που πραγματοποιήθηκαν στον ναό τον 19ο αιώνα (1884-1888), με βάση σχέδια του Ε. Τσίλλερ, βλ. Α. Ορλάνδος, «Παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά μνημεία Τεγέας-Νυκλίου», *ΑΒΜΕ* 12(1973), 141 κ.ε. Γρηγοράκης, Οι τοιχογραφίες, 65-68.Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Εκκλησιαστική ζωγραφική, 31. Χ. Μπούρας, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στη Ελλάδα*, εκδ. οίκος Μέλισσα, Αθήνα 2001, 114. Sl. Ćurčić, *Architecture in the Balkans: From Diocletian to Suleyman the Magnificent*, New Haven ana London 2010, 337.

4. «... Ὡς τεχνοτροπία καθορίζεται ἡ προσιδιάζουσα εἰς Βυζαντινὸν Ναὸν καὶ ἐκπροσωπουμένη εἰς τὰ ἔργα Θηρσίου ἐν τῇ Ρωσσικῇ ἐκκλησίᾳ Ἀθηνῶν καὶ Σάϊτς ἐν τῷ Μητροπολιτικῷ Ναῷ Ἀθηνῶν», *Προκύρηξις Καλλιτεχνικοῦ Διαγωνισμοῦ* (από το Αρχείο του καλλιτέχνη).

5. « ...Ἔχων ὑπ' ὄψιν τὴν παλαιότητα τοῦ ναοῦ καὶ τὴν ὡραίαν ἀρχιτεκτονικήν, εἰς καθαρὸν Βυζαντινὸν ρυθμόν, ἐθεώρησα ὡς τὸν πλέον ἁρμόζοντα ρυθμὸν καὶ διὰ τὴν ἐσωτερικὴν διακόσμησιν τὸν Βυζαντινόν, δι' αὐτό δὲν ἠκολούθησα τὴν εἰς τὴν προκήρυξίν σας ὑπόδειξιν νὰ ληφθοῦν ὡς πρότυπα τὰ ἔργα τοῦ Θηρσίου καὶ Σάϊτζ, θεωρῶν αυτὰ ὡς ξένα πρὸς τὴν ἐποχήν καὶ τὸν ρυθμὸν τοῦ Ναοῦ...», *Επιστολή* του Α. Αστεριάδη (από το Αρχείο του καλλιτέχνη).

6. Ο ΘΕΙΟC Κ[ΑΙ] ΙΕΡΟC ΟΥΤΟC ΝΑΟC /ΤΟΥ ΤΕΓΕΑΤΙΚΟΥ CΥΝΔΕΜΟΥ ΤΙΜΩΜΕΝΟC ΕΠΙ ΤΗ ΚΟΙΜΗCΕΙ/ΤΗC ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΙCΤΟΡΗΘΗ ΚΑΙ/ΔΙΕΚΟCΜΗΘΗ ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗC ΤΩΝ /ΑΔΕΛΦΩΝ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΦΑΝΟΥC/ΑΛΕΞΟΠΟΥΛΩΝ./ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC Α. ΑCΤΕΡΙΑΔΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ/ ΕΝ ΕΤΕΙ 1936 ΙΟΥΝΙΟΥ-1939 ΑΥΓΟΥCΤΟΥ.

7. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Ζωγραφική, 71.

Στον Άγιο Αθανάσιο στις Ρίζες, ο Αστεριάδης εργάσθηκε ανάμεσα στα έτη 1957-1958[8]. Επιστολές και σχέδια όμως από το αρχείο του ζωγράφου δείχνουν ότι ήδη από τον Αύγουστο του 1940 είχε υποβάλει μελέτη προβλεπόμενης εργασίας και δαπάνης για την εικονογράφηση του ιερού βήματος του ναού[9] (Εικ. 1). Το πρόγραμμα εικονογράφησης φαίνεται ότι διακόπηκε λόγω των εθνικών γεγονότων που ακολούθησαν[10], ενώ νέα σχέδια για την εικονογράφηση ολόκληρου του ναού εκπονούνται πολύ αργότερα, κατά τα έτη 1954 και 1955 (Εικ. 2). Τελικά, υλοποιήθηκε από τον ζωγράφο το πρόγραμμα του ιερού βήματος και του τρούλου. Τον Δεκέμβριο του 1957 είχε περατωθεί η εικονογράφηση του τρούλου εκτός από αυτή των σφαιρικών τριγώνων[11]. Το έργο στον κυρίως ναό ολοκλήρωσε ο μαθητής και συνεργάτης του Νικόλαος Μπίσιας[12], με μικρές μόνο διαφοροποιήσεις από την αρχική μελέτη του Αστεριάδη. Εν τούτοις, οι παραστάσεις των δύο έφιππων στρατιωτικών αγίων, Δημητρίου και Γεωργίου, στον νότιο τοίχο του κυρίως ναού (Εικ. 3) αδιαμφισβήτητα ανήκουν στον Αστεριάδη και δείχνουν ότι ο ζωγράφος εργάσθηκε στον κυρίως ναό σε συνεργασία με τον μαθητή του.

Στον Άγιο Δημήτριο στο Στάδιο, σύμφωνα και με τη σωζόμενη επιγραφή[13], ο Αστεριάδης εργάσθηκε μαζί με τον Ν. Μπίσια από το 1968 μέχρι το 1973, οπότε περατώθηκαν οι εργασίες στον ναό, όταν ο ζωγράφος ήταν σε ηλικία 75 ετών. Αξιοσημείωτο είναι ότι η αρχική μελέτη που υποβλήθηκε προέβλεπε, για λόγους κόστους, μεγάλες επιφάνειες των οροφών να καλυφθούν με διακοσμητικά θέματα[14]. Αργότερα ο ίδιος ο ζωγράφος συμπλήρωσε με Χριστολογικές σκηνές πολλές από τις επιφάνειες αυτές, όπως δείχνουν οι ιδιόχειρες σημειώσεις

---

8. Σύμφωνα και με τη σωζόμενη στον ναό επιγραφή. Για την εικονογράφηση του ναού βλ. Στουφή-Πουλημένου, Αγήνωρ Αστεριάδης, 170 κ.ε.

9. Στο αρχείο του ζωγράφου διασώζεται σχετική επιστολή και συνημμένο σχέδιο.

10. Σε επιστολή του (6 Οκτωβρ. 1941) επανέρχεται στο ζήτημα της εικονογράφησης του ιερού βήματος του Αγίου Αθανασίου, από τον εφημέριο του οποίου ουδεμία είχε λάβει μέχρι τότε απάντηση (από το αρχείο του ζωγράφου).

11. Όπως προκύπτει από επιστολή του Α. Αστεριάδη (από το αρχείο του ζωγράφου).

12. Βλ. και Γρηγοράκης, Οι τοιχογραφίες, 70.

13. Ο ΘΕΙΟC Κ[ΑΙ] ΙΕΡΟC ΟΥΤΟC ΝΑΟC ΤΟΥ/ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΑΝΙCΤΟΡΗΘΗ Κ[ΑΙ] ΔΙΕ/ΚΟCΜΗΘΗ ΔΙΑ CΥΝΔΡΟΜΗC Κ[ΑΙ] ΕΞΟ/ΔΩΝ ΤΩΝ ΑΠΑΝΤΑΧΟΥ ΕΥCΕΒΩΝ Κ[ΑΙ] / ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ CΤΑΔΙΩΤΩΝ, ΕΠΙ ΑΡΧΙ/ΕΡΑΤΕΙΑC ΘΕΟΚΛΗΤΟΥ Β΄, ΕΦΗΜΕΡΕΥ/ΟΝΤΟC ΙΕΡΕΩC Β.Ε. ΓΕΩΡΓΟΥΛΗ,/ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC, Α. ΑCΤΕΡΙΑΔΟΥ, Ν. ΜΠΙCΙΑ/ Κ[ΑΙ] ΤΗC CΥΝΟΔΙΑC ΑΥΤΩΝ/ ΕΝ ΕΤΕCΙ 1968-1973.

14. «...μὲ τὴν ὅσον τὸ δυνατὸν μικροτέραν δαπάνην, διὰ τοῦτο καταργεῖ τὴν ἁγιογράφησιν ἀπὸ ὡρισμένους δευτερεύοντες χώρους ἀντικαθιστῶσα αὐτὴν διὰ διακόσμου ἐκ βυζαντινῶν κοσμημάτων ὡς καὶ δι' ἁπλῶν χρωματισμῶν μὲ ἐλαφρὸν διάκοσμον...», *Μελέτη Εἰκονογραφήσεως καὶ Διακοσμήσεως τοῦ Ἱ. Ναοῦ Ἁγίου Δημητρίου Σταδίου-Τεγέας*, 29 Νοεμβρ. 1965 (από το αρχείο του ζωγράφου).

του στα σχέδια[15] (Εικ. 4). Στον Αστεριάδη θα πρέπει να αποδοθεί επίσης και ο σχεδιασμός της ψηφιδωτής παράστασης του αγίου Δημητρίου (Εικ. 5) στο υπέρθυρο προσκυνητάρι της νότιας εισόδου του ναού.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών

Και στους τρεις ναούς ο Αστεριάδης υιοθέτησε το καθιερωμένο από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική εικονογραφικό πρόγραμμα, με σχετική λιτότητα, προσαρμοσμένο στον αρχιτεκτονικό τύπο του εγγεγραμμένου σταυροειδούς, στον οποίο ανήκουν και οι τρεις ναοί[16]. Στον τρούλο, κατά τα καθιερωμένα, ιστορείται ο Παντοκράτορας (Εικ. 6 και 7), με μικρές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους τρεις ναούς αλλά και σε σχέση με τα αρχικά σχέδια του ζωγράφου: Για παράδειγμα, δεν εικονογραφούνται προφήτες στον τρούλο του Αγίου Αθανασίου και δεν συμπεριλαμβάνεται η Θεοτόκος στη ζώνη με τις αγγελικές δυνάμεις[17], όπως προέβλεπε η αρχική μελέτη[18].

Στην αψίδα του ιερού εικονογραφείται η Πλατυτέρα (Εικ. 8) σε δύο γνωστές από τη βυζαντινή παράδοση εικονογραφικές εκδοχές, της Βλαχερνίτισσας στην Επισκοπή και τον Άγιο Αθανάσιο[19] (όπως και στη Μεταμόρφωση και τον Άγιο Βησσαρίωνα στη Λάρισα[20]) και της ένθρονης Βρεφοκρατούσας στον Άγιο Δημήτριο, όπου ακολουθείται ο τύπος που είχε υλοποιηθεί στον Άγιο Νικόλαο του Βόλου[21]. Στον ημικύλινδρο της αψίδας και τους πλαϊνούς τοίχους του ιερού αναπτύσσεται στην Επισκοπή η Ουράνια Θεία Λειτουργία και χαμηλότερα ιστορούνται ιεράρχες, συλλειτουργούντες στην Επισκοπή και μετωπικοί στον Άγιο Αθανάσιο και τον Άγιο Δημήτριο. Θέματα ευχαριστιακού χαρακτήρα απεικο-

15. Δεν γνωρίζουμε τον λόγο για τον οποίο εμπλούτισε το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού. Το πιθανότερο είναι να αυξήθηκε ο προϋπολογισμός για την αγιογράφηση του ναού.

16. Αξιοσημείωτη είναι στην Επισκοπή η χρήση τρούλων για την κάλυψη των τεσσάρων γωνιακών διαμερισμάτων, οπότε ο ναός γίνεται πεντάτρουλος, προφανώς από κωνσταντινουπολίτικη επίδραση.

17. Για το πρόγραμμα του τρούλου βλ. Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990.

18. Σχέδια από το αρχείο του καλλιτέχνη.

19. Αν και η αρχική μελέτη του Αγίου Αθανασίου (1940) προέβλεπε ένθρονη και Βρεφοκρατούσα την Παναγία, βλ. εικ. 1. Είναι επίσης πιθανόν ένθρονη να ήταν η Πλατυτέρα και στην αρχική πρόταση του καλλιτέχνη για την Επισκοπή, γιατί στο έγγραφο κάνει λόγο για πίνακα με αρχάγγελο από την Πλατυτέρα. Βλ. Παράρτημα αρ. 2.

20. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Εκκλησιαστική ζωγραφική, 33 και 34.

21. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, ό.π., 34 και 175 (αρ. 143: μελέτη εικονογραφήσεως της κόγχης του ιερού, Μάϊος 1952). Ο ίδιος τύπος είχε προταθεί, χωρίς να υλοποιηθεί τελικά, και για την αψίδα του ιερού των Αγίων Τεσσαράκοντα στη Λάρισα (1940), *Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη*, αρ. 31 (Ι. Αλεξανδρή), και του Αγίου Αθανασίου Ριζών, όπως είδαμε.

νίζονται και στον ευρύτερο χώρο του ιερού[22], όπως η Κοινωνία των Αποστόλων που μοιράζεται με τη Θεία Μετάδοση στην πρόθεση και τη Θεία Μετάληψη στο διακονικό του Αγίου Αθανασίου, η Φιλοξενία και η Θυσία του Αβραάμ και η Φλεγομένη αλλά μη Κατακαιομένη Βάτος (Εικ. 9), θέματα ιδιαίτερα αγαπητά στον ζωγράφο[23]. Στην κόγχη της πρόθεσης εικονογραφείται σταθερά η Άκρα Ταπείνωση (επιγράφεται *Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΗ*) και του διακονικού ο Παλαιός των Ημερών (Εικ. 10). Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου στον Άγιο Αθανάσιο απεικονίζεται η δυτικότροπη Αγία Τριάδα. Η παράσταση πλαισιώνεται από ημικυκλική ζώνη με στηθάρια προφητών. Αξίζει να σημειωθεί ότι η αρχική πρόταση του ζωγράφου του 1940 προέβλεπε για το ίδιο σημείο τη Φιλοξενία του Αβραάμ[24], συμβολική απεικόνιση, ως γνωστόν, της Αγίας Τριάδας στη βυζαντινή εικονογραφία (Εικ. 1).

Ο Χριστολογικός κύκλος με το Δωδεκάορτο ξεκινά και στους τρεις ναούς ανατολικά, με τον Ευαγγελισμό, και αναπτύσσεται στις καμάρες και τα τύμπανα των σκελών του σταυρού και πάλι ανατολικά καταλήγει με την Ανάληψη και την Πεντηκοστή. Δεν ακολουθείται απαραίτητα η χρονική σειρά των γεγονότων. Έτσι στην Επισκοπή στη νότια καμάρα με ευρηματικό τρόπο συνδέεται η Γέννηση του Χριστού με τη Βάπτιση (Εικ. 11) και η Υπαπαντή ιστορείται στο τύμπανο του νότιου σκέλους και ακριβώς από κάτω τοποθετείται ο Νιπτήρας. Ο Νιπτήρας σχετίζεται με τον Μυστικό Δείπνο που ιστορείται ακριβώς απέναντι, κάτω από την Ψηλάφηση του Θωμά, στο βόρειο σκέλος του σταυρού. Τη βόρεια καμάρα καταλαμβάνουν η Μεταμόρφωση και η Ανάσταση. Στο δυτικό σκέλος απεικονίζονται η Έγερση του Λαζάρου, η Βαϊοφόρος, η Προδοσία, η Σταύρωση και η Αποκαθήλωση. Ο Χριστολογικός κύκλος στην Επισκοπή εμπλουτίζεται με δύο ακόμη σκηνές ευχαριστιακού περιεχομένου, το θαύμα του Πολλαπλασιασμού των Άρτων και Ιχθύων και την εμφάνιση του Αναστάντος Χριστού στην Τιβεριάδα (Θαυμαστή αλιεία).

Στον Άγιο Αθανάσιο στην καμάρα του ιερού προβλεπόταν στο αρχικό σχέδιο του ζωγράφου η Ανάληψη και η Πεντηκοστή, προστέθηκε όμως τελικά και η Ψηλάφηση του Θωμά.

Η ίδια τάση για διάσπαση της χρονικής αφήγησης των γεγονότων παρατηρείται και στον Άγιο Δημήτριο, όπου το Δωδεκάορτο ολοκληρώνεται με ακριβώς δώδεκα σκηνές. Για παράδειγμα, η Γέννηση ιστορείται στο τύμπανο του νότιου

---

22. Για το πρόγραμμα του ιερού βήματος των βυζαντινών ναών βλ. Α. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001.

23. Η Όραση της Φλεγομένης Βάτου από τον Μωϋσή ιστορείται και στους τρεις ναούς της περιοχής, η Θυσία του Αβραάμ στον Άγιο Αθανάσιο και τον Άγιο Δημήτριο.

24. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη «ὡς εἰς τὸν Ναὸν τῆς Ἁγίας Ζώνης» και «καθ' ὑπόδειξιν τοῦ ἐφημέριου τοῦ ναοῦ. *Επιστολή* 24ης Αυγούστου 1940 (από το Αρχείο του ζωγράφου).

σκέλους του σταυρού και η Υπαπαντή αρκετά μακριά, στον βόρειο τοίχο του βορειοδυτικού γωνιακού διαμερίσματος. Η Γέννηση βρίσκεται σε αντιστοιχία με τη Βάπτιση που ιστορείται στο τύμπανο του βόρειου σκέλους. Κοντά στη Γέννηση, στη νότια καμάρα ιστορούνται η Μεταμόρφωση και η Βαϊοφόρος, παραστάσεις που δεν συνδέονται χρονικά με τη Γέννηση, και στη βόρεια καμάρα η Σταύρωση και η Ανάσταση, σκηνές που επίσης δεν συνδέονται χρονικά με τη Βάπτιση. Η Ανάληψη εικονογραφείται στο βορειοανατολικό γωνιακό διαμέρισμα και η Πεντηκοστή στο νοτιοανατολικό. Στον δυτικό τοίχο του ναού ιστορείται η Κοίμηση της Θεοτόκου. Στην κατώτερη ζώνη, κατά τα καθιερωμένα, ιστορούνται ολόσωμοι άγιοι (Εικ. 12).

Στον νάρθηκα της Επισκοπής αναπτύσσεται εκτενής κύκλος από τη ζωή και την εικονογραφία της Παναγίας[25]. Στον δυτικό τοίχο του Αγίου Δημητρίου ιστορείται συνοπτικός κύκλος του αγίου Δημητρίου, με δύο σκηνές: Ο άγιος Δημήτριος ελευθερώνει τη Θεσσαλονίκη, και το Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου.

Οι επιλογές του Αγήνορα Αστεριάδη, όσον αφορά το εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών, είναι πολύ κοντά στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση. Προϋποθέτουν μελέτη των βυζαντινών ναών και μια σύνθετη θεώρηση του εικονογραφικού προγράμματος ενός ορθόδοξου ναού. Ο ζωγράφος επιθυμεί, πέρα από την αφήγηση της ιστορίας της Θείας Οικονομίας για τη σωτηρία του ανθρώπου, να δώσει έμφαση στον θεολογικό και λειτουργικό χαρακτήρα των παραστάσεων. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη μελέτη που υπέβαλε για την εικονογράφηση της Επισκοπής αναφέρει κατ' αρχάς τις προϋποθέσεις με τις οποίες συνέταξε το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, που δεν είναι άλλες, σύμφωνα με την ορθόδοξη παράδοση, από το Δόγμα και τη Λειτουργία, και αιτιολογεί θεολογικά, στη συνέχεια, τις εικονογραφικές επιλογές του[26].

Η αντιστοιχία Γέννησης-Βάπτισης στον Άγιο Δημήτριο εξαίρει τη Θεία Ενανθρώπηση και συγχρόνως τη Θεοφάνεια[27]. Συσχετισμό Γέννησης και Βάπτισης είδαμε να υιοθετεί ο Αστεριάδης, με άλλο τρόπο, και στην Επισκοπή. Η αντιστοιχία Μεταμόρφωσης-Βαϊοφόρου συνδέει την «ἐν δόξῃ» παρουσία του Χριστού στη Μεταμόρφωση με τη θριαμβευτική είσοδο στα Ιεροσόλυμα. Όμοια και οι παραστάσεις της Μεταμόρφωσης και της Ανάστασης συνδέονται με την «ἐν δόξῃ» παρουσία του Κυρίου[28].

---

25. Ασφαλώς επειδή ο ναός είναι αφιερωμένος στη Θεοτόκο.

26. Βλ. στο Παράρτημα αρ. 2.

27. Θεοφάνεια, φανέρωση Του Τριαδικού Θεού, συνιστά η Βάπτιση. Θεοφάνεια, φανέρωση του Τριαδικού Θεού, μέσω της Ενανθρώπησης του Λόγου, είναι και η Γέννηση. Πρβλ. και του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου *Λόγος ΛΗ', Εἰς τὰ Θεοφάνια, εἴτουν Γενέθλια τοῦ Σωτῆρος*, PG 36, 312 κ.ε.

28. Στα καθολικά των μεγάλων μονών του Αγίου Όρους και των Μετεώρων (του αθωνικού τύπου) συχνά η Ανάσταση εικονογραφείται σε αντιστοιχία με τη Μεταμόρφωση, βλ. G. Fousteris,

Τα εικονογραφικά πρότυπα του Αστεριάδη είναι κυρίως παλαιολόγεια και μεταβυζαντινά[29] (ως επί το πλείστον κρητικά) και σχετίζονται με τη ζωγραφική σημαντικών μνημείων στον Μυστρά, τα Μετέωρα, το Άγιον Όρος, τη Μονή Σινά κ.λπ. Η γνώση του ζωγράφου της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής βασίζεται στην επιτόπια μελέτη των μνημείων, στην εργασία του ως συντηρητή και στη μελέτη επιστημονικών εργασιών σημαντικών βυζαντινολόγων, Ελλήνων και ξένων[30].

Ήδη το 1930 εκτίθενται αντίγραφα του Αστεριάδη από τοιχογραφίες της Παντάνασσας, της Περιβλέπτου και των Αγίων Θεοδώρων στον Μυστρά και το 1940 επισκέπτεται το Άγιον Όρος[31]. Η παράσταση της Γέννησης από την Παντάνασσα[32] αναγνωρίζεται σε αντίγραφο του ζωγράφου και ως πρότυπο στη Γέννηση της Επισκοπής. Η Έγερση του Λαζάρου στην Επισκοπή και τον Άγιο Δημήτριο στο Στάδιο μπορεί να συγκριθεί με την ομόθεμη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά στα Μετέωρα, έργο του Θεοφάνη[33]. Το ίδιο και η Βαϊοφόρος[34] στον Άγιο Δημήτριο και ο Νιπτήρας[35] στην Επισκοπή. Στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου ο Αστεριάδης ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο του Πρωτάτου και της μονής Βατοπαιδίου[36]. Στο μαρτύριο του αγίου Δημητρίου

«Christological Cycle in the 16th Century Athonite type Churches. Some initial Observations», *Annuaire de l'Université de Sofia 'St. Kliment Ohridski'* 93 12(2003), 211-214. Α. Σέμογλου, «Οι αθωνικοί χοροί, χώροι δογματικών διατυπώσεων: Νέοι εικονογραφικοί χειρισμοί κατά τον 16^{ο} αιώνα και το ερμηνευτικό τους περιεχόμενο», *Το Άγιον Όρος στον 15^{ο} και 16^{ο} αιώνα, Στ' Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, Πρακτικά Συνεδρίου*, Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2012, 345-365.

29. Όπως συμβαίνει και με άλλους Νεοέλληνες ζωγράφους. Η παλαιολόγεια εικονογραφία προσλαμβάνεται από τους περισσότερους ζωγράφους της γενιάς του '30, ακόμη και από τον Φώτη Κόντογλου, κυρίως στο οψιμότερο έργο του. Βλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Στοιχεία της τέχνης του Μανουήλ Πανσέληνου στο εικονογραφικό έργο του Φ. Κόντογλου», *ΕΕΘΣΠΑ* ΜΣΤ' (2011), 345-373.

30. Γνωρίζουμε τις επισκέψεις του στον Μυστρά, το Άγιο Όρος, τη Νέα Μονή στη Χίο κ.α. και την ενασχόλησή του με τη συντήρηση βυζαντινών τοιχογραφιών και εικόνων, Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Εκκλησιαστική ζωγραφική, 30. Στη Βιβλιοθήκη του καλλιτέχνη περιλαμβάνονται βιβλία και μελέτες των Γ. Σωτηρίου, Α. Ξυγγόπουλου, Στ. Πελεκανίδη, Α. Ορλάνδου, Μ. Χατζηδάκη, Ν. Μουτσόπουλου, Κ. Καλοκύρη, T. Rice, O. Demus, A. Grabar, G. Millet κ.α., καταγεγραμμένα από τον Νικ. Αστεριάδη.

31. Πατσουμά, ό.π., 30-31.

32. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ. Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2005, 100-101, εικ. 41.

33. Δ. Ζ. Σοφιανός, Ε. Ν.Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα: Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων, Ιστορία-Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, 200.

34. Ό.π., 201.

35. Ό.π., 203.

36. Ε. Τσιγαρίδας, «Μανουήλ Πανσέληνος, ο κορυφαίος ζωγράφος της εποχής των Παλαι-

αναγνωρίζεται στη βασική σύνθεση της σκηνής εικόνα του 16ου αιώνα από τη Μονή Σινά [37].

Ως αρχαϊκό στοιχείο, μεσοβυζαντινό, θα μπορούσε να θεωρηθεί η απεικόνιση των μετωπικών ιεραρχών στην αψίδα του ιερού στον Άγιο Αθανάσιο και τον Άγιο Δημήτριο. Μετωπικοί όμως απεικονίζονται συνήθως και σε ναούς του 19ου-20ού αιώνα που διακοσμήθηκαν με τη δυτικότροπη νατουραλιστική ζωγραφική[38]. Δυτικό δάνειο, γνωστό και στη μεταβυζαντινή εικονογραφία, με μεγάλη διάδοση στη δυτικότροπη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική, αποτελεί και η δυτικού τύπου απεικόνιση της Αγίας Τριάδας στον Άγιο Αθανάσιο. Ο Αστεριάδης χειρίζεται όμως τα πρότυπά του δημιουργικά, ανασυνθέτοντας τις σκηνές, χωρίς πιστή αντιγραφή των προτύπων. Εντυπωσιάζει, πραγματικά, η εικαστική ενότητα και η συγκροτημένη μορφή των συνθέσεων και των τοιχογραφικών συνόλων[39].

Σημαντικός είναι ο ρόλος του κοσμήματος στην εικονογράφηση των ναών, καθώς μεγάλες επιφάνειες δεν δέχονται παραστάσεις και καλύπτονται από διακοσμητικά θέματα. Πηγή έμπνευσης είναι και εδώ η βυζαντινή και μεταβυζαντινή διακοσμητική και η λαϊκή παράδοση. Ιδιαίτερη είναι επίσης η αγάπη του καλλιτέχνη για τη φύση, τα δένδρα, τα φυτά και τα ζώα, που αποδίδει με νατουραλιστική διάθεση.

Χωρίς να χάνεται η ενότητα ύφους του καλλιτέχνη, στη ζωγραφική των τριών εκκλησιών της περιοχής της Τεγέας, από το σχετικά νεανικό έργο στην Επισκοπή έως το γεροντικό στον Άγιο Δημήτριο, παρατηρούνται διαφοροποιήσεις. Στην Επισκοπή[40], με την εικονογραφική και χρωματική λιτότητα, τη σχετικά βαριά απόδοση των σωμάτων, τη σχηματοποίηση στα γυμνά μέρη, τους χαμηλούς προπλασμούς και τη φειδώ στη χρήση των φώτων, τα καθαρά πρόσωπα με τα μεγάλα όμορφα μάτια, τον ελαφρύ νατουραλισμό, τη γραμμική και

ολόγων», στο: *Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου,* Θεσσαλονίκη 2003, εικ. 64. Ο ίδιος, «Τά ψηφιδωτά καί οἱ βυζαντινές τοιχογραφίες», στο: *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση - ἱστορία - τέχνη,* ἔκδ. Ἱ. Μ. Μ. Βατοπαιδίου, τ. Α΄, Ἅγιον Ὄρος 1996, σ. 256, εἰκ. 218.

37. *Σινά: Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης* (γεν. εποπτεία: Κ. Α. Μανάφης. επιμέλεια: Ι. Μπουκουβάλα-Διαμαντούρου), Αθήνα 1990, 217.

38. Βλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα των εκκλησιών του ελλαδικού χώρου κατά τον 19ο αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού. Αισθητική και θεολογική αποτίμηση», *Ζ΄ Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο «Το Άγιον Όρος στα χρόνια της Απελευθέρωσης». Στρογγυλές τράπεζες: «Ναζαρηνή Ζωγραφική», «Φόρος τιμής στον Gabriel Millet»,* Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2013, 456-457.

39. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Εκκλησιαστική ζωγραφική, 38. Κόρδης, Τοιχογραφίες, 331 κ.ε.

40. Σχόλια εικονογραφικά και τεχνοτροπικά για το έργο του Α. Αστεριάδη στην Επισκοπή, βλ. Κόρδης, ό.π.

μάλλον γεωμετρική απόδοση των πτυχώσεων, τη στερεομετρική αποτύπωση του τοπίου και των αρχιτεκτονημάτων, ο ζωγράφος ισορροπεί ανάμεσα στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση και τα σύγχρονά του καλλιτεχνικά ρεύματα του Μοντερνισμού και μεταφέρει στην εκκλησιαστική ζωγραφική τις τάσεις της εν γένει ζωγραφικής του στη δεκαετία του '30[41].

Στον Άγιο Αθανάσιο, τη δεκαετία του '50[42], υποχωρεί η έντονη γεωμετρική αντίληψη της γραμμής και οι μορφές, με τη βαθμιαία ζωγραφική μετάβαση από τον προπλασμό στα φωτεινότερα σαρκώματα και τα λευκά φώτα, αποκτούν μεγαλύτερη πλαστικότητα. Η απόδοση των προσώπων βρίσκεται πιο κοντά στα βυζαντινά, κυρίως παλαιολόγεια, πρότυπα, ενώ παραμένει ένας διάχυτος προσωπογραφικός νατουραλισμός.

Στο τελευταίο τοιχογραφικό έργο, αυτό του Αγίου Δημητρίου στο Στάδιο, η τάση αυτή συνεχίζεται και παγιώνεται, με μια σχετική τυποποίηση. Οι μορφές και εδώ διαθέτουν πλαστικότητα, με την ανέλιξη από τον σκουρόχρωμο προπλασμό στα φωτεινότερα σαρκώματα και τις λευκές ψιμυθιές που χρησιμοποιούνται συχνότερα. Παραμένουν ασφαλώς στοιχεία του προσωπικού ύφους του καλλιτέχνη, όπως π.χ. η αφαιρετική διάθεση στην απόδοση των μαλλιών στον Παλαιό των Ημερών ή στα φτερά των αγγέλων στην Πλατυτέρα, και η γεωμετρική απόδοση των πτυχώσεων.

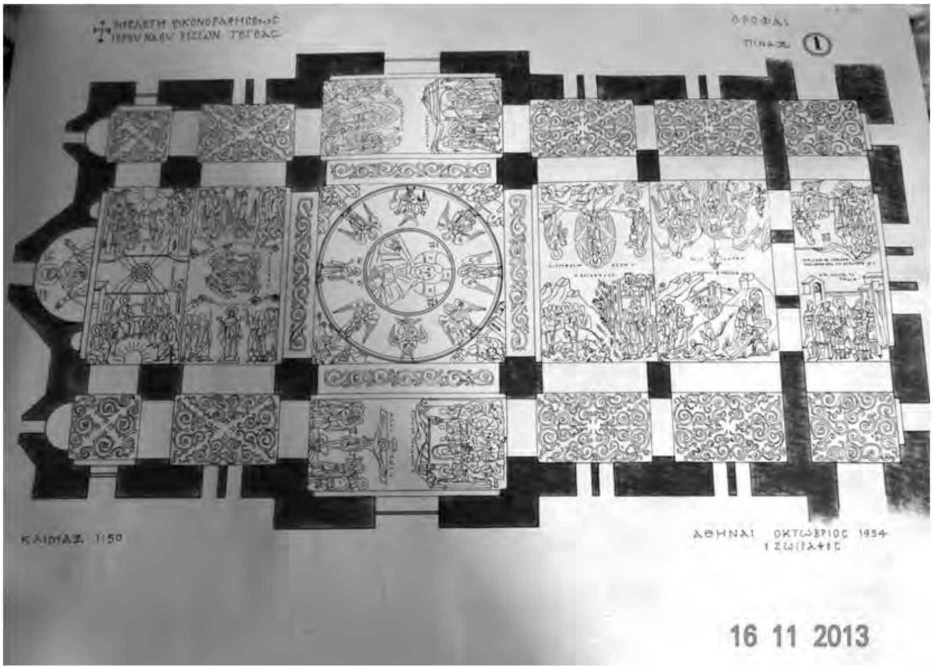
Ο Αγήνορας Αστεριάδης, νεοέλληνας ζωγράφος με έργο υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας, εργάσθηκε και στην εκκλησιαστική ζωγραφική με γνώση, σεβασμό στην ορθόδοξη παράδοση και δημιουργική πνοή και μας κληροδότησε έργο πλούσιο, παραδοσιακό και συνάμα σύγχρονο. Η μελέτη του εκκλησιαστικού έργου του ευχόμαστε να συνεχισθεί.

41. Ο καλλιτέχνης γενικά στη ζωγραφική του αφομοιώνει το ελληνικό πρότυπο –κλασσικό, βυζαντινό, μεταβυζαντινό ή λαϊκό– χωρίς να απαρνείται το ευρωπαϊκό ιδίωμα, το οποίο και αυτό παρουσιάζεται επεξεργασμένο και πλήρως αφομοιωμένο. Βλ. και *Αγήνωρ Αστεριάδης, Ζωγραφική-Χαρακτική*,16-17 (Μ. Βλάχος).

42. Για τη ζωγραφική του Αστεριάδη στον Άγιο Αθανάσιο βλ. και Στουφή-Πουλημένου, Αγήνωρ Αστεριάδης, 177.



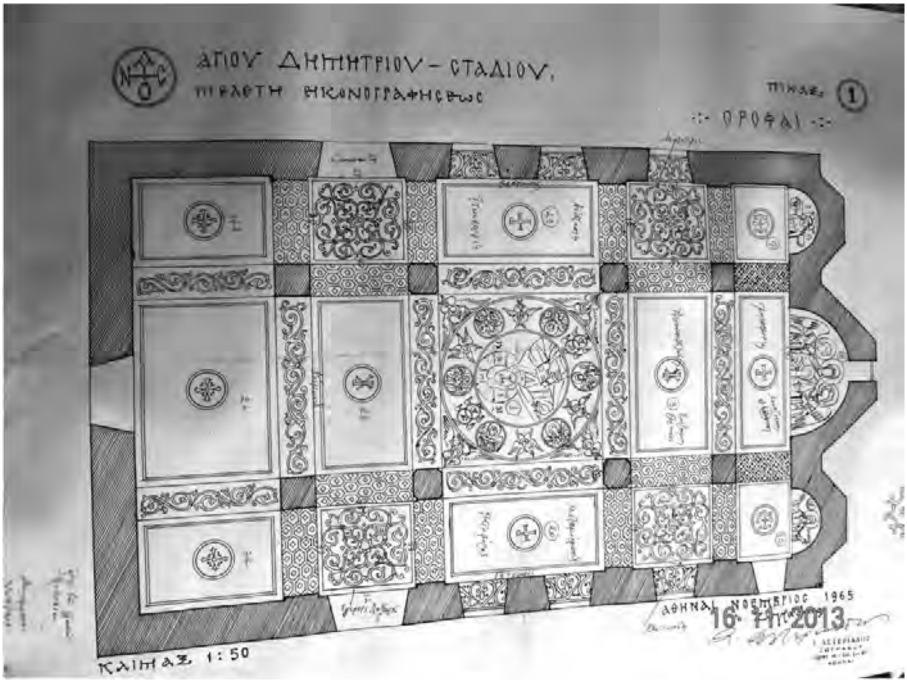
Εικ. 1. Άγιος Αθανάσιος Ριζών. Μελέτη προβλεπόμενης εργασίας ιερού βήματος, 1940 (ιδιωτ. συλλογή).



Εικ. 2. Άγιος Αθανάσιος Ριζών. Νέα σχέδια εικονογράφησης, 1954 και 1955 (ιδιωτ. συλλογή).



Εικ. 3.
Άγιος Αθανάσιος Ριζών.
Ο άγιος Γεώργιος.



Εικ.4. Άγιος Δημήτριος στο Στάδιο. Αρχική μελέτη εικονογράφησης και συμπληρώσεις του Α. Αστεριάδη (ιδιωτ. συλλογή).



Εικ. 5. Άγιος Δημήτριος στο Στάδιο. Ο άγιος Δημήτριος (ψηφιδωτό).



Εικ. 6. Παλαιά Επισκοπή Τεγέας. Ο Παντοκράτορας. Σχέδιο (ιδιωτ. συλλογή).





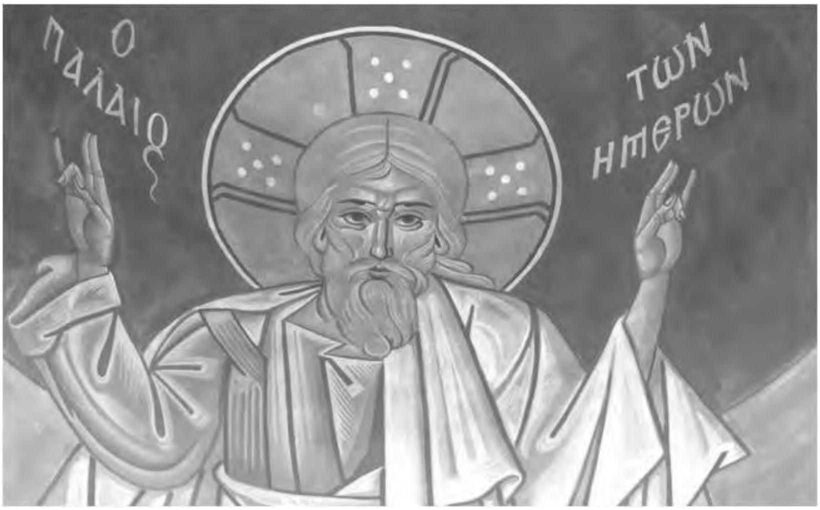
Εικ. 7. Άγιος Αθανάσιος Ριζών.
α. Ο Παντοκράτορας.
β. Σχέδιο (ιδιωτ. συλλογή).



Εικ. 8. Εικονογράφηση της Πλατυτέρας:
α. Παλαιά Επισκοπή Τεγέας. β. Άγιος Αθανάσιος Ριζών.



Εικ. 9. Άγιος Αθανάσιος Ριζών. Η Όραση της Φλεγόμενης Βάτου.



Εικ. 10. Άγιος Δημήτριος στο Στάδιο. Ο Παλαιός των Ημερών.



Εικ. 11. Παλαιά Επισκοπή Τεγέας. Η Γέννηση και η Βάπτιση.



Εικ. 12. Άγιος Δημήτριος στο Στάδιο. Οι άγιοι Τεσσαράκοντα Μάρτυρες.

Μιχαήλ Ασφενταγάκης

Ο ΦΩΤΗΣ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΣΤΑ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΑ: Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΣΤΟ Ι. Ν. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΥ ΡΟΔΟΥ[1]

Τη δεκαετία του 1950, για πρώτη και τελευταία φορά στο νησιωτικό σύμπλεγμα των Δωδεκανήσων, ο Κόντογλου ιστορεί με τον χρωστήρα του και βάζει την υπογραφή του στην κεντρικότερη εκκλησία της Ρόδου, στον ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στο Μανδράκι. Στο πλευρό του έχει τον πιστό μαθητή και συνεργάτη του Ιωάννη Τερζή, βοηθό του στην τοιχογράφηση του αναγνωστηρίου (έχει μετατραπεί πλέον σε γραφείο αντιδημάρχου) του Δημαρχείου Αθηνών (1937-1939), της Ζωοδόχου Πηγής Παιανίας (ξεκίνησε το 1939, συνεχίσθηκε το 1946 και ολοκληρώθηκε το 1951[2]), της Αγίας Παρασκευής Παιανίας (1940) και του Αγίου Γεωργίου Κυψέλης (1954). Ο Τερζής στη συνέχεια δούλεψε αυτόνομα σε αρκετές ακόμη εκκλησίες του νησιού, όπως στα Εισόδια της Θεοτόκου, στην Παλαιά Μητρόπολη, στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κρεμαστή και αλλού[3].

Αριστερά και δεξιά της κεντρικής εισόδου του ναού, στον εσωτερικό δυτικό τοίχο, υπάρχουν δύο μαρμάρινες αναθηματικές επιγραφές. Στην αριστερή αναφέρεται η μετατροπή του ναού από ρωμαιοκαθολικό σε ορθόδοξο (1947) και η αφιέρωσή του στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, ενώ στη δεξιά αναγράφονται τα ονόματα των καλλιτεχνών που εργάστηκαν μέσα στον ναό, ζωγράφων και μαρμαρογλυπτών, του μητροπολίτη Ρόδου κυρού Σπυρίδωνος και των χορηγών

---

1. Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον σεβασμιώτατο μητροπολίτη Ρόδου κ. Κύριλλο, για την άδεια μελέτης και φωτογράφισης του μνημείου, στον κ. Φώτη Μαρτίνο, εγγονό του αείμνηστου Φώτη Κόντογλου, που μου επέτρεψε την πρόσβαση στο αρχείο του ζωγράφου, στην κα Μυρσίνη Τερζή, κόρη του Ιωάννη Τερζή, για τις πολύτιμες πληροφορίες που μου έδωσε γύρω από τη δουλειά του πατέρα της και του Κόντογλου στη Ρόδο και, τέλος, στους κ. Γεώργιο Χοχλιδάκη, Χρήστο Μαργαρίτη και Αλέξανδρο Μακρή για τη σημαντική τους βοήθεια κατά την πορεία της έρευνάς μου.

2. Το όνομα του Τερζή αναφέρεται σε δύο επιγραφές. Στη μία αναγράφεται ο μήνας, αλλά όχι το έτος, ενώ η δεύτερη ανήκει στη ζωγραφική φάση του 1946. Βλ. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου: ζωγράφος*, Αθήνα 1991, 101, 111 (στο εξής: Ζίας, *Κόντογλου*).

3. *Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του* (επιμέλεια: Έλλη Καπλάνη-Κοκκίνη), Θεσσαλονίκη 2002, 107. Ζίας, όπ.π., σ. 85, 101-102, 134.

του όλου διακόσμου και τα έτη που διήρκεσε η αγιογράφηση, από το 1951 έως το 1961. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι στο πρώτο τμήμα της διευκρινίζονται τα σημεία στα οποία εργάστηκαν οι δύο ζωγράφοι. Για την ακρίβεια, η επιγραφή επεξηγεί ότι οι παραστάσεις της Πλατυτέρας, των συλλειτουργούντων ιεραρχών και του Ευαγγελισμού ιστορήθηκαν από τον Κόντογλου, ενώ στον Τερζή αποδίδεται το υπόλοιπο εικονογραφικό πρόγραμμα. Καταλήγει στους αδελφούς Σκαρή, οι οποίοι φρόντισαν για τα μαρμάρινα μέρη του ναού (π.χ. για το μαρμάρινο τέμπλο, που φέρει σφραγίδα με το επώνυμό τους). Η σημασία αυτής της όχι και τόσο συνηθισμένης «διευκρινιστικής» επιγραφής είναι ιδιαιτέρως βαρύνουσα, καθώς ρίχνει φως επάνω στο έργο του κάθε ζωγράφου, καλύπτοντας έτσι το κενό που δημιουργείται από την έλλειψη σχετικών εγγράφων, κυρίως συμβολαίων εργασίας. Μάλιστα, αρχίζει να αποκτά νόημα, εάν λάβουμε υπόψη ότι ο στενός συνεργάτης του Κόντογλου εργάστηκε στο συντριπτικά μεγαλύτερο τμήμα του ναού. Ευτυχώς, κάποιες σημειώσεις του ίδιου του Κόντογλου έρχονται να καλύψουν μέρος αυτού του κενού[4]. Έτσι, σε μία από αυτές τις σημειώσεις αναφέρεται ότι μέχρι τον Νοέμβριο του 1952 για την εργασία τους οι ζωγράφοι έλαβαν εξήντα τρία εκατομμύρια δραχμές και υπολείπονταν τριάντα επτά εκατομμύρια, σύνολο εκατό εκατομμύρια[5].

Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες κατοίκων της Ρόδου, που έζησαν εκείνη την περίοδο, και της Μυρσίνης Τερζή, που θυμάται αρκετά πράγματα από τη δουλειά του πατέρα της στο νησί, ο Κόντογλου δεν έμεινε για δουλειά στη Ρόδο περισσότερο από ένα μήνα[6]. Η εικονογράφηση του ναού ξεκίνησε το 1951, ο Κό-

4. Σε σημειώσεις του Κόντογλου και σε ταχυδρομικές κάρτες (carte postale) που έστελνε στη σύζυγό του Μαρία περιγράφεται μέρος της δουλειάς του και αναφέρονται οι παραπάνω τοιχογραφίες. Βέβαια, περιγράφονται και άλλες παραστάσεις, που, ίσως, είχε συμφωνήσει αρχικά να πραγματοποιήσει και στην πορεία ανέλαβε ο Τερζής. Αυτό, ενδεχομένως, να προκαλούσε σύγχυση στην απόδοση ορισμένων έργων στους δύο ζωγράφους.

5. Με τη νομισματική μεταρρύθμιση του 1954 (ισοτιμία χιλίων παλαιών δραχμών προς μία νέα) το ποσό αυτό αντιστοιχούσε σε εκατό χιλιάδες δραχμές. Δεν γνωρίζουμε μέχρι στιγμής εάν αφορούσε στις τρεις τοιχογραφημένες συνθέσεις ή περιλάμβανε και τις τέσσερις εικόνες του τέμπλου.

6. Σε ιδιόχειρο σημείωμα αναφέρει ότι αναχώρησε από την πρωτεύουσα στις 21 Ιουνίου 1952. Κατά την προφορική μαρτυρία του εγγονού του κ. Φώτη Μαρτίνου, ο Κόντογλου πραγματοποίησε τρία ταξίδια προς τη Ρόδο, πιθανώς για βολιδοσκόπηση. Στο πρώτο συνοδεύτηκε από τον σύζυγο της κόρης του Ιωάννη Μαρτίνο και τον κουμπάρο και συνεργάτη του Ιωάννη Τερζή. Σε σκαριφήματα από τα ταξίδια του στη Ρόδο, επιστολές και ταχυδρομικές κάρτες προς τη σύζυγο και τον γαμπρό του σημειώνονται οι μήνες Ιούνιος, Ιούλιος, Σεπτέμβριος και Οκτώβριος. Εάν κρίνουμε από τα σχόλια που κάνει, είναι πολύ πιθανό να ξεκίνησε να ιστορεί την παράσταση του Ευαγγελισμού γύρω στις 15 Σεπτεμβρίου. Στις 2 Οκτωβρίου ξεκινάει την αγιογράφηση της Πλατυτέρας και τελειώνει με τους συλλειτουργούντες ιεράρχες (Μελισμό). Σε μία από τις τελευταίες κάρτες (Τρίτη 14 Οκτωβρίου) αναφέρει ότι θα αναχωρήσει από το νησί την ερχόμενη Δευτέρα, δηλαδή στις 20 Οκτωβρίου.

ντογλου εργάστηκε εκεί το 1952 και στη συνέχεια επέστρεψε στην Αθήνα και ανέλαβε την τοιχογράφηση ναών, όπως του Αγίου Χαραλάμπους στο Πολύγωνο (1954-1958), του Αγίου Γεωργίου στην Κυψέλη (κατά περιόδους, από το 1953 περίπου έως το 1966) κ.ά. Μάλιστα, την περίοδο 1950-1952, ενώ είχαν ξεκινήσει οι εργασίες στον Ευαγγελισμό, δούλευε παράλληλα στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου Ομονοίας[7]. Αξίζει να αναφερθεί επίσης ότι και ο Τερζής, σύμφωνα με τη μαρτυρία της κόρης του, δούλευε ταυτόχρονα σε διάφορους ναούς στη Ρόδο, ανάμεσά τους και ο Ευαγγελισμός, ενώ καλέστηκε κάποιες φορές από τον ίδιο τον Κόντογλου να τον βοηθήσει σε εργασίες που είχε αναλάβει στην Αθήνα, όπως στον τρούλο του Αγίου Γεωργίου Κυψέλης (1954)[8]. Κατανοούμε, λοιπόν, ότι η αποσαφήνιση που πραγματοποιείται στην επιγραφή έχει ως σκοπό να τονισθεί η συμβολή του Τερζή στο όλο έργο και να μην επισκιαστεί από την φήμη του δασκάλου του.

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού, δίπλα από τη μορφή της Πλατυτέρας, σώζεται υπογραφή που περιέχει τρία ονόματα: Φώτης Κόντογλου, Ιωάννης Τερζής και Παντελής Οδαμπάσης[9]. Ο τρίτος ήταν κάποιος μαθητευόμενος ζωγράφος, ο οποίος, σύμφωνα με την κυρία Τερζή, ακολούθησε τον Κόντογλου από την Αθήνα στο νησί και έπειτα επέστρεψε μαζί με τον δάσκαλό του πίσω στην πρωτεύουσα. Πιθανότατα, τον βοήθησε, μαζί με τον Τερζή, στις τρεις συνθέσεις που ανέλαβε ή μόνο στην Πλατυτέρα και εκεί τελείωσε η δράση του. Αυτός, ίσως, είναι και ο λόγος που το όνομά του δεν αναφέρεται στην αναθηματική επιγραφή[10]. Επιπλέον, οι αυτόπτες μάρτυρες έχουν στο μυαλό τους την εικόνα μιας μοναχής αγιογράφου, η οποία επικουρούσε τους βασικούς ζωγράφους στο έργο τους. Δεν θυμούνται όνομα, πότε ή για πόσον καιρό έδρασε, όμως αναφέρουν χαρακτηριστικά ότι ζήτησε, σε ένδειξη ταπεινότητας, να μη συμπεριλη-

---

7. Ζίας, *Κόντογλου*, 124 και 132-134. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου: Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007, 76-77. Α. Κατσελάκη - Μ. Νάνου, «Φώτης Κόντογλου: "Άνθρωπος εν Εικόνι Διαπορεύεται"», *Ιστορώντας την Υπέρβαση: Από την Παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη Τέχνη*, Αθήνα 2013, 158 (στο εξής: Κατσελάκη - Νάνου, Κόντογλου).

8. Η συμβολή του Τερζή αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του ναού (βορειοδυτικός πεσσός). Για την επιγραφή, βλ. Ζίας, όπ.π., 134. Γ. Ρηγόπουλος, «Θρησκευτική ζωγραφική», *Δημήτριος Σπυρίδωνος Πελεκάσης: Ζωγράφος (1881-1973)*, Αθήνα 2001, 33. Ι. Στουφή-Πουλημένου, όπ.π.

9. Στον συλλογικό αφιερωματικό τόμο *Μνήμη Κόντογλου: Δέκα Χρόνια από την Κοίμησή του* περιέχεται άρθρο του Οδαμπάση, στο οποίο αναφέρει ότι υπήρξε μαθητής του Κόντογλου για επτά έτη. Βλ. Π. Οδαμπάσης, «Από τη Μαθητεία μου κοντά του», *Μνήμη Κόντογλου: Δέκα Χρόνια από την Κοίμησή του*, Αθήναι 1975, 225.

10. Το όνομα του Οδαμπάση σώζεται σε δύο ακόμη υπογραφές σε ναούς των Αθηνών: στον Άγιο Ανδρέα Κάτω Πατησίων (1950) και στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης (1954). Βλ. Ζίας, *Κόντογλου*, 123, 134.

φθεί το όνομά της στους συντελεστές του ζωγραφικού διακόσμου. Πιθανότατα, η μοναχή αυτή ταυτίζεται με τη γνωστή μοναχή Ολυμπιάδα, μαθήτρια του Κόντογλου, η οποία εγκαταβίωνε στη μονή Ευαγγελισμού Μητρός Ηγαπημένου στην Πάτμο[11]. Την άποψή μας ενισχύουν δύο φορητές εικόνες, φιλοτεχνημένες από την ίδια, που εντοπίστηκαν στον ιερό ναό (Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, ενυπόγραφη, 1964 και Υπαπαντή του Χριστού, ανυπόγραφη και αποδιδόμενη από τον γράφοντα, 1984).

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας η Θεοτόκος απεικονίζεται μέχρι την οσφύ, δεόμενη, έχοντας μπροστά της τον μικρό Χριστό, ο οποίος ευλογεί και με τα δυο Του χέρια[12]. Αυτή η παραλλαγή του τύπου της Βλαχερνίτισσας συναντάται σπάνια ή καθόλου στη βυζαντινή τέχνη, ενώ έχουμε αρκετά παραδείγματα από τη μεταβυζαντινή παράδοση (π.χ. στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς Αιτωλίας, 1491)[13]. Τον ίδιο τύπο εφαρμόζει ο Κόντογλου και σε προγενέστερα ή μεταγενέστερα έργα του, όπως στο παρεκκλήσι της Αγίας Λουκίας στο Ρίο Πατρών (1935), στην Καπνικαρέα (1942) ή στον Άγιο Χαράλαμπο Πολυγώνου (1954)[14].

Στην παράσταση του Μελισμού οι ιεράρχες που έχουν εικονισθεί είναι έξι: αριστερά, κατά τον θεατή, οι άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Γρηγόριος ο Θεολόγος και Νικόλαος και δεξιά οι άγιοι Βασίλειος, Αθανάσιος και Σπυρίδων. Οι άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Βασίλειος πρωτοστατούν ως συγγραφείς θείων λειτουργιών. Στη μέση ιστορείται αγία τράπεζα, που επάνω της έχουν τοποθετηθεί δισκάριο με τον μελιζόμενο αμνό του Θεού και ένσταυρος άρτος. Ο Χριστός ιστορείται σε νεαρή ηλικία με φωτοστέφανο και περίζωμα. Εδώ, ο Κόντογλου συνδυάζει στοιχεία από διάφορες βυζαντινές απεικονίσεις του Μελισμού[15].

Στη σκηνή του Ευαγγελισμού, στο μέτωπο του ιερού, απεικονίζεται, ως εί-

---

11. Η μοναχή Ολυμπιάδα έχει διακοσμήσει επίσης με την τέχνη της το παρεκκλήσι της Αγίας Ειρήνης του Κέντρου Παιδικής Μέριμνας Θηλέων και μέρος του διακόσμου της Παναγίας Καθολικής στην Κρεμαστή της Ρόδου.

12. Ο τύπος αυτός της Πλατυτέρας περιγράφεται και στον πρώτο τόμο του εικονογραφικού οδηγού του Κόντογλου, που φέρει τον τίτλο *Έκφρασις*. Βλ. σχετικά Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, Α΄, Αθήναι 1960, 125 (στο εξής: Κόντογλου, *Έκφρασις*).

13. Μ. Αγρέβη, *Οι Τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη Μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491): Η Επίδραση της Κρητικής Ζωγραφικής στο Έργο ενός Πελοποννήσιου Ζωγράφου*, Leipzig 2010, εικ. 1.

14. Ζίας, *Κόντογλου*, 69-70, 110, 132, εικ. 152, 291, 396.

15. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις παραστάσεις του Μελισμού στα παρεκκλήσια των Αγίου Γεωργίου και Αγίου Συμεών Nemanja στα Dečani Monastery και Sopoćani Monastery αντίστοιχα στη Σερβία. Για περισσότερα σχετικά με τον Μελισμό και τους τύπους του, βλ. Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός: Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008 (σποραδικά).

θισται, αριστερά ο αρχάγγελος Γαβριήλ και δεξιά η Θεοτόκος. Ο αρχάγγελος, γεμάτος χάρη και κίνηση, απλώνει το δεξί του χέρι προς την Παναγία και την ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά σκήπτρο, σύμβολο θείας εξουσίας[16]. Η Θεοτόκος κάθεται σε ξύλινο θρόνο με ερεισίνωτο, χωρίς ερεισίχειρα, κρατά αδράχτι και έχει μια συγκρατημένη έκπληξη στο πρόσωπο. Μεταξύ των δύο μορφών, στο κέντρο της παράστασης, υπάρχει μαρμάρινο περίτεχνο σιντριβάνι, που στο κάτω μέρος θυμίζει κολυμβήθρα, ενώ δίπλα στην Παναγία έχει απεικονισθεί γεμάτο ανθοδοχείο επάνω σε ξύλινο οκταγωνικό τραπεζάκι. Στο βάθος φαίνονται πολυώροφα κτήρια και ανάμεσά τους μια κατασκευή που μοιάζει με κιβώριο (τα βήλα έχουν παραμεριστεί). Η όλη σύνθεση έχει επαναληφθεί, με κάποιες διαφοροποιήσεις, από τον ζωγράφο στο παρεκκλήσι της Αγίας Ειρήνης (οικογένειας Πεσμαζόγλου) στην Κηφισιά (1938), στη Ζωοδόχο Πηγή Παιανίας (1940), στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης (1960) και στον Άγιο Ανδρέα Κάτω Πατησίων, σύμφωνα με τη μακέτα της Συλλογής Κ. Διαμαντούρου (1949)[17].

Ασυνήθιστη είναι η προσθήκη του σιντριβανιού μεταξύ του αρχαγγέλου και της Θεοτόκου. Γενικά, πιστεύουμε ότι για την απεικόνιση του θέματος ο Κόντογλου είχε ως πρότυπο τον Ευαγγελισμό στον ναό της Παντάνασσας στον Μυστρά (περίπου 1428-1430)[18]. Υποθέτουμε ότι ο ζωγράφος έδειξε ιδιαίτερη προτίμηση σε αυτή την αναπαράσταση, διότι, έχοντας βαθιά γνώση της ορθόδοξης εικονογραφίας και υμνογραφίας, κατανόησε τους ιδιαίτερους συμβολισμούς που περιείχε και θέλησε να δώσει ακόμη μεγαλύτερη έμφαση στο άφραστο θαύμα της Θείας Ενσάρκωσης και στον καταλυτικό ρόλο της Αειπαρθένου σε αυτό[19]. Έτσι, στη μεγαλύτερη και κεντρικότερη, λόγω της θέσης

16. Σχέδιο μικρών διαστάσεων (29,5×20 εκ.) του αρχαγγέλου σώζεται και φέρει υπογραφή, κάποιες σημειώσεις του δημιουργού και έτος (δωρήθηκε πρόσφατα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών). Ο Κόντογλου, σε ιδιόχειρη επιστολή του, περιγράφει την προετοιμασία ενός σχεδίου προορισμένου για τοιχογραφία, κατά την οποία πρώτα δημιουργεί μικρά σχέδια και έπειτα τα μεγεθύνει. Βλ. Κατσελάκη - Νάνου, Φώτης Κόντογλου, 161.

17. Κόντογλου, *Έκφρασις*, Β', πίν. 93. Ζίας, *Κόντογλου*, 82-83, 101-102, 122, εικ. 194, 309, 359.

18. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη - Μ. Εμμανουήλ, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: Οι τοιχογραφίες του 15^ου^ αιώνα*, Αθήνα 2005, 91-95. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κόντογλου «δανείστηκε» από την παράσταση της Παντάνασσας ακόμη και το μετάλλιο με το προσωπείο, στον τοίχο, πίσω από τον άγγελο. Στην παράσταση της Ρόδου το ζωγραφίζει δίπλα στη Θεοτόκο, ενώ το επαναλαμβάνει και στο παρεκκλήσι της οικογένειας Πεσμαζόγλου. Βλ. Ζίας, όπ.π., εικ. 194. Ωστόσο, στην περίπτωση της Ρόδου απουσιάζει η λεπτομέρεια με τα πτηνά που πίνουν νερό από την κρήνη. Επίσης, δεν ιστορεί την κάθοδο του Αγίου Πνεύματος.

19. Ο Κόντογλου σε άρθρο του για τη Ρόδο στη στήλη *Κυριακάτικα Θέματα* της εφημερίδας *Ελευθερία* (σ. 3, φύλλο 06-07-1952), στη γενική περιγραφή του για την απεικόνιση του Ευαγγελισμού αναφέρει το σιντριβάνι ως σταθερό εικονογραφικό στοιχείο. Επίσης, αναφέρει την ύπαρξη του σιντριβανιού, μαζί με τις αρχιτεκτονικές κατασκευές στο βάθος, το ανθοδοχείο και ένα

της, σύνθεση του ναού ενσωματώνει το σιντριβάνι, με το οποίο υπαινίσσεται τη Ζωοδόχο Πηγή. Η σύνδεση του Ευαγγελισμού με τη Ζωοδόχο Πηγή ερμηνεύεται μέσα από την υμνογραφία. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα φέρουμε απόσπασμα της γ′ ωδής του κανόνα του Ακάθιστου Ύμνου, γραμμένης από τον όσιο Ιωσήφ τον Υμνογράφο († 886): «... χαῖρε, τοῦ ζῶντος ὕδατος πηγὴ ἀκένωτος, Δέσποινα»[20]. Ανάλογη και πιο ξεκάθαρη περίπτωση συνδυασμού του θέματος του Ευαγγελισμού με τη Ζωοδόχο Πηγή συναντάται επίσης στον Μυστρά και ειδικότερα στον ναό του Αϊ-Γιαννάκη (γ′ ή δ′ τέταρτο 14ου αιώνα)[21].

Οι απεικονίσεις του κιβωρίου και του ανθοδοχείου έχουν επίσης αντιστοιχία με έργα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου. Στην ομόθεμη τοιχογραφία της Παντάνασσας διακρίνεται ένα κιβώριο στο βάθος[22] και δίπλα στον θρόνο της Θεοτόκου μια ορθογώνια τράπεζα με ένα βάζο γεμάτο με άνθη τοποθετημένο επάνω της. Η παρουσία του κιβωρίου στην παράσταση υποδηλώνει την ύπαρξη ναού και πιθανότατα αναφέρεται στην Παναγία, η οποία είναι «ἡγιασμένος ναός», κατά τον ύμνο «Ἐπὶ σοὶ χαίρει, Κεχαριτωμένη, πᾶσα ἡ κτίσις...»[23]. Το βάζο με τα λουλούδια συμβολίζει την αγνότητα της Αειπαρθένου και τη Θεία Ενσάρκωση και συνδέεται με μία από τις προεικονίσεις της Θείας Ενανθρώπησης στην Παλαιά Διαθήκη και ειδικότερα με το ολόχρυσο δοχείο,

---

τραπεζάκι με το βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης επάνω του (στην παράσταση της Ρόδου δεν έχει απεικονισθεί) στο πόνημά του *Έκφρασις*. Βλ. Κόντογλου, *Έκφρασις*, Α′, 155.

20. Αξίζει να αναφερθεί και η ακολουθία του Νικηφόρου Καλλίστου Ξανθόπουλου για την εορτή της Ζωοδόχου Πηγής (εσπερινός της Πέμπτης της Διακαινησίμου). Ενδεικτικά, παραθέτουμε το εξής απόσπασμα από το Πεντηκοστάριο: «Ξένα καὶ παράδοξα, τῶν οὐρανῶν ὁ Δεσπότης, ἐπὶ σοὶ τετέλεκε, καταρχὰς Πανάμωμε· καὶ γὰρ ἄνωθεν, ἐμφανῶς ἔσταξεν, ὑετὸς καθάπερ, ἐν τῇ μήτρᾳ σου Θεόνυμφε, Πηγὴν δεικνύων σε, σύμπαν ἀγαθὸν ἀναβλύζουσαν, πλημμύραν τε ἰάσεων, τὰς εὐεργεσίας προρρέουσαν ἅπασιν ἀφθόνως, τοῖς χρήζουσι τὴν ῥῶσιν τῶν ψυχῶν, καὶ τήν ὑγείαν τοῦ σώματος, ὕδατι τῆς χάριτος.».

21. Βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, «Ο Άι-Γιαννάκης του Μυστρά», *ΔΧΑΕ* ΙΔ′ (1987-1988), 61-82, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Φαίνεται ότι ο Κόντογλου, όταν εργαζόταν στον καθαρισμό των τοιχογραφιών του Μυστρά από το 1936 περίπου έως το 1940, είχε την ευκαιρία να παρατηρήσει τα τοιχογραφικά σύνολα των ναών της καστροπολιτείας και να εμπνευστεί από αυτά. Βλ. Θ. Θ. Νιάρχος, «Βιοχρονογραφία», *Μνήμη Κόντογλου: Δέκα Χρόνια από την Κοίμησή του*, Αθήναι 1975, 10. Ζίας, *Κόντογλου*, 19-20.

22. Επιπροσθέτως, στον οίκο Α′ του κύκλου του Ακαθίστου στον Άγιο Δημήτριο του Markov Manastir στα Σκόπια (1376-1381) απεικονίζεται μια τρουλαία κατασκευή που θυμίζει κιβώριο, αλλά περισσότερο μοιάζει με φιάλη μοναστηριού. Βλ. I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005, εικ. 112.

23. Για τον συσχετισμό Παναγίας-Εκκλησίας στην εικονογραφία, βλ. H. Papastavrou, «L'idée de l'Ecclesia. et la scène de l'Annonciation: Quelques aspects», *ΔΧΑΕ* ΚΑ′ (2000), 227-240. Η ίδια, *Recherche iconographique dans l'art byzantine et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*, Venise 2007, 233-238 (στο εξής: Papastavrou, *Annonciation*).

γεμάτο με μάννα, που έδωσε ο Μωυσής στον Ααρών για να τοποθετήσει μέσα στη Σκηνή του Μαρτυρίου (Έξ. 16, 33-34)[24].

Τμήμα του Ευαγγελισμού αποτελούν και οι δύο μορφές στο κάτω μέρος του τοίχου, των προφητανάκτων Δαβίδ (αριστερά) και Σολομώντα (δεξιά)[25]. Και οι δύο κρατούν ειλητάρια με ψαλμούς (Ψαλμ. 44, 11) και άσματα (Άσμ. 6, 9) αφιερωμένα στην Παναγία. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα συναντάται στην τοιχογραφία της Παντάνασσας, αλλά μας είναι γνωστό και από μεταβυζαντινά έργα[26]. Όλα τα παραπάνω εικονογραφικά στοιχεία, συνδυασμένα στην απεικόνιση του Ευαγγελισμού, εξαίρουν τη Θεοτόκο και τη συμμετοχή της στο μέγα μυστήριο της Ενσάρκωσης του Κυρίου και συνθέτουν σε μία μόνο παράσταση ολόκληρο το σχέδιο για τη σωτηρία του ανθρώπου.

Όσον αφορά στις τέσσερις δεσποτικές εικόνες που κοσμούν το μαρμάρινο τέμπλο, αποτελούν πονήματα όχι μόνο του Κόντογλου, αλλά και του συνεργάτη του Τερζή[27]. Σε αυτές απεικονίζονται ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, η Παναγία Βρεφοκρατούσα στον τύπο της Οδηγήτριας, ο Χριστός Παντοκράτορας, ευλογών και με κλειστό κώδικα στο αριστερό χέρι, και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος ως επίγειος άγγελος, με την τίμια κάρα του μέσα σε κύλικα. Είναι ενυπόγραφες, ενώ κάτω από τις υπογραφές των δύο ζωγράφων ξεχωρίζει το έτος 1953. Στις εικόνες του Ευαγγελισμού και της Οδηγήτριας αναγράφονται δεήσεις πιστών, ενώ μόνο στην πρώτη υπάρχει η πληροφορία ότι η αγιογράφηση έλαβε χώρα στην Αθήνα. Πιστεύουμε ότι το ίδιο ισχύει και για τις υπόλοιπες, καθώς ιστορήθηκαν ένα έτος μετά την αναχώρηση του Κόντογλου από τη Ρόδο. Επιπροσθέτως, σε σημειώσεις του ζωγράφου περιέχονται η παραγγελία των τεσσάρων εικόνων[28] και οι ακριβείς τους διαστάσεις: 133×83 εκ.

---

24. H. Papastavrou, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation», *ΔΧΑΕ* ΙΕ′ (1989-1990), 145-146. Papastavrou, *Annonciation*, 258-260.

25. Η σχέση των δύο προφητανάκτων με τον Ευαγγελισμό δηλώνεται από τον ζωγράφο και γραπτώς. Βλ. Κόντογλου, *Έκφρασις*, Α′, 266.

26. Για παράδειγμα, οι δύο προφητάνακτες εικονίζονται στην παράσταση του Ευαγγελισμού στο βημόθυρο του Μουσείου Εικόνων της Κρύπτης του ναού Alexandar Nevski (β′ μισό 16ου αιώνα). Φλ. Καραγιάννη, «Βημόθυρο με Παράσταση Ευαγγελισμού», *Εικόνες από τις Θρακικές Ακτές του Εύξεινου Πόντου* (επιμέλεια: Αναστασία Τούρτα), Θεσσαλονίκη 2011, σ. 102-104. Ο ένας από τους δύο προφητάνακτες αντικαθίσταται πολλές φορές από τον προφήτη Ησαΐα, όπως συμβαίνει στο βημόθυρο του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (β′ μισό 15ου αιώνα). Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινές Εικόνες*, Αθήνα 2008^3, 169. Για την παρουσία των προφητών στην παράσταση του Ευαγγελισμού, βλ. Papastavrou, *Annonciation*, 84-86.

27. Ο Κόντογλου υπογράφει συχνά εικόνες μαζί με τους μαθητές του. Για παραδείγματα, βλ. Γ. Σ. Μαστορόπουλος, «Αναγραφή Ζωγραφικών Έργων του», *Μνήμη Κόντογλου: Δέκα Χρόνια από την Κοίμησή του*, Αθήναι 1975, 310-328.

28. Ο ίδιος ο Κόντογλου γράφει σε σημειωματάριο ότι πρόκειται για «4 ομοιόμορφα τεμά-

Ο Παντοκράτορας ιστορείται με ήρεμο πρόσωπο και κλειστό κώδικα, ενώ η Θεοτόκος εικονίζεται αριστεροκρατούσα, με τον μικρό Χριστό να ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό να κρατάει κλειστό ειλητό. Στην εικόνα του Ευαγγελισμού, όπως και στην αντίστοιχη τοιχογραφία, οι Κόντογλου και Τερζής ακολουθούν τύπους γνωστούς από τους βυζαντινούς χρόνους, που υιοθετούνται από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους και επιβιώνουν μέχρι σήμερα. Ο αρχάγγελος, κρατώντας σκήπτρο με το αριστερό χέρι και ευλογώντας με το δεξί, πλησιάζει τη Θεοτόκο τη στιγμή που εκείνη στέκεται όρθια και εκφράζει την αποδοχή της για το θείο θέλημα. Και εδώ συγκρατεί το αδράχτι. Μεταξύ τους εικονίζεται θύρα με παραμερισμένο παραπέτασμα[29] και στο βάθος κτήρια. Τέλος, το Άγιο Πνεύμα, ως περιστέρι και εντός ακτίνας, κατευθύνεται προς το κεφάλι της Παναγίας. Στην απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή ο άγιος επιλέγεται να ιστορηθεί ως «ένσαρκος άγγελος»[30]. Εικονίζεται μέσα σε βραχώδες και έρημο τοπίο, με βλέμμα προς τον ουρανό (ο Κύριος εικονίζεται στη γωνία ευλογών και με κλειστό ειλητάριο στο χέρι), να κρατά ένσταυρη ράβδο και ανοιχτό ειλητό[31]. Στην αριστερή γωνία εικονίζεται ο κύλικας με το κεφάλι του, ενώ στη δεξιά χαμηλό δέντρο με αξίνα ακουμπισμένη επάνω του[32].

Οι τέσσερις παραπάνω εικονογραφικοί τύποι επαναλαμβάνονται από τον Κόντογλου και τους μαθητές του σε αρκετές περιπτώσεις[33]. Είναι μάλιστα πιθανόν να συνδέονται και με ορισμένα σχέδια εργασίας του Κόντογλου, σήμερα σε ιδιωτικές συλλογές, με τα οποία ο ζωγράφος και οι συνεργάτες του επαναλάμβαναν τους τύπους αυτούς σε φορητές εικόνες[34].

χια». Επίσης, σε άλλο σημείο αναγράφει ότι «έναντι Χριστού τέμπλου ελήφθησαν δραχ. 1.000.000.-».

29. Θύρα με παραπέτασμα εικονίζεται και στην παράσταση του μετώπου της αψίδας του ιερού του Αγίου Χαραλάμπους Πολυγώνου. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 396.

30. Ως άγγελος περιγράφεται στα Ευαγγέλια του Μάρκου και του Ματθαίου. Βλ. Μάρκ. 1, 2 και Ματθ. 11, 10.

31. Τα γραφόμενα στο ειλητό έχουν άμεση σχέση με το μαρτύριό του και την τίμια κάρα του: «ΟΡΑС ΟΙΑ ΠΑСΧΟΥСΙΝ Ω ΘΕΟΥ ΛΟΓΕ ΟΙ ΠΤΑΙСΜΑΤΩΝ ΕΛΕΓΧΟΙ ΤΩΝ ΒΔΕΛΥΚΤΕΩΝ ΕΛΕΓΧΟΝ ΚΑΙ ΓΑΡ ΜΗ ΦΕΡΩΝ Ο ΗΡΩΔΗС ΤΕΤΜΗΚΕΝ ΙΔΟΥ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΚΑΡΑΝ СΩΤΕΡ».

32. Η αξίνα συνδέεται με το προφητικό του χάρισμα. Βλ. Λουκ. 3, 9 και Ματθ. 3, 10.

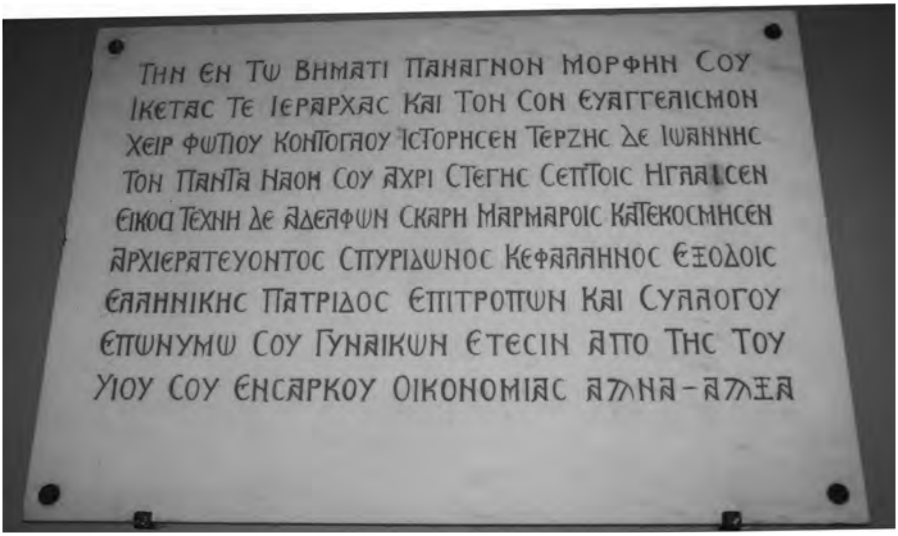
33. Για μερικά παραδείγματα, βλ. Κόντογλου, *Έκφρασις*, Β΄, πίν. ΙΒ΄, 125-126, 171. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 165, 167-168, 170, 278-279, 339, 403-404, 450, 457-458.

34. Αυτά και άλλα σχέδια εργασίας του αείμνηστου ζωγράφου παρουσιάστηκαν από τις κυρίες Α. Κατσελάκη και Μ. Νάνου στο Γ΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης και δημοσιεύονται σε αυτόν τον τόμο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ορισμένες εικόνες, άλλες σε ναούς και άλλες σε ιδιωτικές συλλογές, παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες μεταξύ τους, γεγονός που φανερώνει ότι τα σχέδια αυτά χρησιμοποιούνταν συχνά από τον ζωγράφο. Μάλιστα, ορισμένοι τύποι και μορφές αναπαράγονταν συχνότερα από κάποιους άλλους. Έτσι, για παράδειγμα, η Θεοτόκος Οδηγήτρια της Ρόδου, με το μακρύ πρόσωπο και το μελαγχολικό βλέμμα, συναντάται ξανά στην

Συμπερασματικά, ο ναός του Ευαγγελισμού στο Μανδράκι της Ρόδου αποτελεί ένα μνημείο μοναδικό στον δωδεκανησιακό χώρο, καθώς εκπροσωπεί την τέχνη όχι μόνο του ίδιου του Κόντογλου, αλλά και του στενού καλλιτεχνικού κύκλου του (μαθητών και συνεργατών). Ο «κυρ-Φώτης», αν και εργάστηκε για σύντομο χρονικό διάστημα στο νησί, φρόντισε να αφήσει την προσωπική σφραγίδα του και να εκφράσει ξανά, μέσω της ζωγραφικής, την εκτίμησή του για την πολιτιστική μας κληρονομιά και την πίστη του στην παράδοση. Λαμβάνει και αφομοιώνει στοιχεία και τύπους τόσο από τη βυζαντινή όσο και από την καθαρώς μεταβυζαντινή εικονογραφία, όπως και στα υπόλοιπα έργα του. Στη μεγάλη παράσταση του Ευαγγελισμού δεν φαίνεται απλώς η επιρροή που άσκησαν τα μνημεία του Μυστρά, την περίοδο που εργαζόταν εκεί ως συντηρητής, στη ζωγραφική του[35]. Αντανακλάται η συνεχής αναζήτησή του για συνθετότερα εικονογραφικά θέματα και τύπους με υψηλά θεολογικά νοήματα. Δεν επαναπαύεται στα ήδη καθιερωμένα, αλλά αναζητά και επεξεργάζεται το νέο μέσα πάντοτε στους κόλπους της βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης.

ομόθεμη εικόνα του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης (1948), ενώ ο φιλεύσπλαχνος και καθόλου αυστηρός Χριστός της Ρόδου στην αντίστοιχη εικόνα του τέμπλου του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Πρέβεζας (1954). Βλ. *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης. Ορθόδοξη Θεολογία: Εικόνες και Σύμβολα* (επιμέλεια: Μ. Σκαλτσά - Π. Τζώνος - Π. Νίτσιου - Ε. Μαμούρη) / *The Ecclesiastical Museum of the Holy Metropolis of Thessaloniki. Orthodox Theology: Icons and Symbols* (edited by M. Scaltsa - P. Tzonos - P. Nitsiou - E. Mamouri), Θεσσαλονίκη 2007, 143 (3.1/15). Α. Παπαδημητρίου, «Το σχήμα Ανατολή-Δύση και η τέχνη του Φώτη Κόντογλου: Με αφορμή τις Δεσποτικές εικόνες στο μαρμάρινο τέμπλο του ναού Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στον Παντοκράτορα Πρέβεζας», *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, 43-44 (2007), 312-318, πίν. V-XI.

35. Εκτός από την Περίβλεπτο και την Παντάνασσα στον Μυστρά, φαίνεται ότι την τέχνη του Κόντογλου επηρέασε γενικότερα η ζωγραφική της παλαιολόγειας περιόδου. Μάλιστα, στοιχεία της τέχνης του Πανσέληνου εντοπίζονται σε αρκετά από τα έργα του. Βλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Στοιχεία της τέχνης του Μανουήλ Πανσελήνου στο εικονογραφικό έργο του Φ. Κόντογλου», *ΕΕΘΣΠΑ* ΜΣΤ΄ (2011), 345-373.



Εικ. 1. Η επιγραφή, δίπλα στην είσοδο του ναού, όπου αναφέρονται τα σημεία που δούλεψε ο κάθε ζωγράφος.



Εικ. 2. Ο Φ. Κόντογλου στο λιμάνι της Ρόδου και στο βάθος ο ναός του Ευαγγελισμού. Carte Postale που έστειλε ο ζωγράφος στον γαμπρό του Ιωάννη Μαρτίνο, λίγες ημέρες πριν αναχωρήσει από το νησί.



Εικ. 3. Η υπογραφή με τα ονόματα και των τριών ζωγράφων δίπλα από την παράσταση της Πλατυτέρας.



Εικ. 4. Η Πλατυτέρα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερούκαι τμήμα των συλλειτουργούντων ιεραρχών στον ημικύλινδρο.



Εικ. 5. Η απεικόνιση του Ευαγγελισμού, με τους προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομώντα, στο μέτωπο του ιερού.



Εικ. 6.
Μικρών διαστάσεων σχέδιο του Κόντογλου (29,5x20 εκ.) για τη μορφή του αρχάγγελου Γαβριήλ στη σκηνή του Ευαγγελισμού.



Εικ. 7.
Η δεσποτική εικόνα
του Παντοκράτορα.
Οι υπογραφές
των ζωγράφων
βρίσκονται επάνω
από τον ώμο του Κυρίου.



Εικ. 8.
Η δεσποτική εικόνα
της Οδηγήτριας.
Οι υπογραφές των ζωγράφων
βρίσκονται επάνω
από τον ώμο της Θεοτόκου.



Εικ. 9.
Η δεσποτική εικόνα
του Ευαγγελισμού.
Οι υπογραφές των ζωγράφων
βρίσκονται κάτω
από την φτερούγα
του αρχαγγέλου.



Εικ. 10.
Η δεσποτική εικόνα
του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.
Οι υπογραφές των ζωγράφων
βρίσκονται κάτω από την
φτερούγα του αγίου.

Ανδρομάχη Κατσελάκη - Μαρία Νάνου

ΑΓΝΩΣΤΑ ΣΧΕΔΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΦΩΤΙΟΥ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ» ΣΕ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ*

Ο Φώτης Κόντογλου, μορφή εμβληματική και πολυσήμαντη, σημάδεψε την καλλιτεχνική παραγωγή του πρώτου μισού του 20^{ού} αιώνα στον ελληνικό χώρο και αναδείχθηκε σε κύριο εκφραστή του αιτήματος για γνήσια και άμεση συνέχεια της ελληνικότητας[1]. Το προσωπικό εικαστικό του ιδίωμα, παρακολουθώντας τον πολυκύμαντο βίο του, διέγραψε ανάλογη πορεία. Με αφετηρία τη ρεαλιστική ζωγραφική συχνά σε μονοχρωμία[2], ο Κόντογλου την εγκαταλείπει σταδιακά και εισάγει στοιχεία από τη λαϊκή παράδοση. Μετά τη μαθητεία του στο Άγιον Όρος[3] και την εξοικείωση που αποκτά, αφενός με τη συντήρηση έρ-

* Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε στο μαθητή του Κόντογλου και ζωγράφο κ. Γιώργο Χοχλιδάκη και στους φίλους και συνεργάτες κ.κ. Χρήστο Φ. Μαργαρίτη και Αλέξανδρο Γερ. Μακρή για τη ξεχωριστή τιμή να μας εμπιστευτούν τη μελέτη της συλλογής σχεδίων του Φ. Κόντογλου, για τις γόνιμες συζητήσεις, καθώς και για την υποστήριξη και τη συνδρομή τους σε όλα τα στάδια της παρούσας μελέτης. Ευχαριστούμε, επίσης, το συνάδελφο Μιχάλη Ασφενταγάκη για τη συνεργασία και την παροχή φωτογραφικού υλικού από το ναό του Ευαγγελισμού στη Ρόδο και το συνεργάτη Κ. Σταμάτη για τη φωτογράφηση και τη σύνταξη του αρχικού καταλόγου των έργων.

1. Για το έργο και τη ζωή του βλ. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, Ἀθήνα 1991, με όλη την προηγούμενη βιβλιογραφία (στο εξής: Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*). Πρβλ. επίσης, *Φώτης Κόντογλους ἐν εἰκόνι διαπορευόμενος, Ἀφιέρωμα ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τὴν γέννησή του καὶ τριάντα ἀπὸ τὴν κοίμησή του*, ἐπιμ. Ἰωσὴφ Βιβιλάκης, Ἀθήνα 1995 (στο εξής: *Φώτης Κόντογλους ἐν εἰκόνι διαπορευόμενος*). *Φώτης Κόντογλου σημεῖον ἀντιλεγόμενον*, ἐπιμ. Γ. Κόρδης, Ἀθήνα 1998. Γ. Κόρδης, *Παράδοση καὶ δημιουργία στὸ εἰκαστικὸ ἔργο τοῦ Φώτη Κόντογλου*, Ἀθήνα 2006 (στο εξής: Κόρδης, *Παράδοση καὶ δημιουργία*). Ἰ. Στουφῆ-Πουλημένου, «Ὁ Φώτης Κόντογλου ἁγιογραφεῖ στὸν Ἅγιο Γεώργιο Κυψέλης», *Ἀπὸ τούς Ναζαρηνοὺς στόν Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 2007, 75-169. Ἰ. Στουφῆ-Πουλημένου, «Στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ Μανουὴλ Πανσελήνου στὸ εἰκονογραφικὸ ἔργο τοῦ Φ. Κόντογλου», *ΕΕΘΣΠΑ* ΜΣΤ′ (2011), 345-373 (στο εξής: Στουφῆ-Πουλημένου, «Στοιχεῖα τοῦ Μανουὴλ Πανσελήνου»)

2. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 28-35, 37-38.

3. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 17-18.

γων βυζαντινής ζωγραφικής στο Βυζαντινό Μουσείο, στο Κοπτικό Μουσείο του Καΐρου και στο Μυστρά[4], και αφετέρου με την παραγωγή αντιγράφων κατά παραγγελία του Γεωργίου Σωτηρίου αλλά και του Επτανήσιου συλλέκτη Διονυσίου Λοβέρδου[5], το ύφος του αποκρυσταλλώνεται συνειδητά στα τέλη της δεκαετίας του 1930[6]. Πράγματι τα είκοσι δύο εικονίδια που αναλαμβάνει με τον μαθητή του Γιάννη Τσαρούχη το 1932 για το επιστύλιο του τέμπλου της Παντάνασσας στο Μοναστηράκι[7], αποτελούν το πρώτο μεγάλο έργο στην Αθήνα που σηματοδοτεί τη στροφή του αυτή, οπότε στο εξής αφοσιώνεται στην εκκλησιαστική ζωγραφική, στην οποία φαίνεται να βρίσκει το λιμάνι που γαληνεύει όχι μόνον την τέχνη του αλλά και την ψυχή του.

Τοιχογραφίες, εικόνες και σχέδια συνθέτουν το εικαστικό έργο του Κόντογλου, το εύρος του οποίου ποσοτικά και ποιοτικά παραμένει ακόμα μεγάλο και ανοικτό στην έρευνα, καθώς ολοένα εμπλουτίζεται με νέα δεδομένα[8]. Πρόσφατα, με αφορμή την έκθεση «*Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*» που παρουσιάσθηκε στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Άνδρου το 2013[9], δόθηκε στις γράφουσες η ευκαιρία να μελετήσουμε ένα σχεδόν άγνωστο έως τώρα σύνολο σχεδίων του Κόντογλου[10]. Πρόκειται για μία ιδιωτική συλλογή που περιλαμβάνει ογδόντα τέσσερα σχέδια εργασίας[11], τριάντα έξι από τα οποία παρουσιάστηκαν το 2002 στην έκθεση «*Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του*», χωρίς ωστόσο να συνοδεύονται από επιστημονική τεκμηρίωση[12]. Δύο από αυτά, ο άγιος Χριστόφορος και

4. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 18-20.

5. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 52-53. *Φώτης Κόντογλου. Ἀναδρομικὴ ἔκθεση, 1986* (ἐπιμ. Ν. Ζίας), Μακεδονικὸ Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1986, εικ. 44, 45, 49 (στο εξής: *Ἀναδρομικὴ ἔκθεση*). *Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄ μισού του 20ού αιώνα*, κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Ι. Αλεξανδρή), Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2009, αρ. 7 (Ν. Κωνστάντιος).

6. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 48-51.

7. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 62-63, εικ. 116-135.

8. Βλ. ενδεικτικά στον παρόντα τόμο Μ. Ασφενταγάκης, «Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα: η παρουσία του στον Ι. Ν. Ευαγγελισμού Ρόδου», 657-670 (στο εξής: Ασφενταγάκης, «Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα»).

9. *Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*, κατάλογος έκθεσης (επιμέλεια έκδοσης Χ. Φ. Μαργαρίτης), Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Άνδρου, Αθήνα 2013 (στο εξής: *Ιστορώντας την Υπέρβαση*).

10. Α. Κατσελάκη - Μ. Νάνου, «Φώτης Κόντογλου. Ἄνθρωπος *ἐν εἰκόνι* διαπορεύεται», στο: *Ιστορώντας την Υπέρβαση*, 148-164 (στο εξής: Κατσελάκη-Νάνου, «Φώτης Κόντογλου»).

11. Βλ. στο τέλος της παρούσας μελέτης τον πλήρη κατάλογο καταγραφής των έργων.

12. *Ὁ Φώτης Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, κατάλογος ἔκθεσης, Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2002, εικόνες στις σ. 32-48 (στο εξής: *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*).

η Παναγία του Πάθους (Εικ. 8), παρουσιάστηκαν και στην έκθεση της Άνδρου[13].

Τα σχέδια, σύμφωνα και με τις προφορικές μαρτυρίες του συλλέκτη, περιήλθαν στην κατοχή του στα τέλη της δεκαετίας του '50 (περί το 1957), και συνεπώς χρονολογούνται μετά τις πρώτες επίσημες και ολοκληρωμένες παραγγελίες εικόνων που αναλαμβάνει ο Κόντογλου το 1930-35[14] και έως το 1957, οπότε ο ίδιος τα προσφέρει στο μαθητή του Γεώργιο Χοχλιδάκη.

Πρόκειται για σχέδια, στην πλειονότητά τους, μεγάλων διαστάσεων, καμωμένα συχνότερα σε ριζόχαρτο και σπανιότερα σε απλό χαρτί, όχι πάντοτε ενιαίο. Τα περισσότερα διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση. Είναι γραμμένα διαδοχικά με κάρβουνο, μολύβι, υδατόχρωμα και χρώμα σε σκόνη (σιέννα ψημένη ή χονδροκόκκινο), συμφωνούν δηλαδή έως ένα βαθμό με τις οδηγίες περί της τεχνικής κατασκευής των σχεδίων, όπως αυτές διατυπώνονται στην *Έκφραση*[15]. Ελάχιστα φέρουν γραπτές σημειώσεις για τα χρώματα ή ενδείξεις χρωμάτων, όπως το σχέδιο με τον ολόσωμο αρχάγγελο Μιχαήλ (19)[16] (Εικ. 1) και αυτό με τον Νικόδημο τον Αγιορείτη (3), ή οδηγίες για τη θέση της σύνθεσης επάνω στο χαρτί, όπως σε δύο σχέδια της συλλογής, το πρώτο με τον Ιωάννη Πρόδρομο στηθαίο (21)[17] και το δεύτερο με την Παναγία Οδηγήτρια (77)[18]. Μοναδική ως προς το περιεχόμενο είναι η οδηγία –μάλλον προς τους βοηθούς του ζωγράφου– στο μεγάλων διαστάσεων σχέδιο με τον ορθόκορμο άγιο Ευθύμιο (20), η οποία αναγράφεται στο ύψος του κορμού της μορφής «ΜΗ ΒΕΛΟΝΙΑCΕΙC \ ΤΟ ΠΡΟCΩΠΟ \ ΟΥΤΕ ΤΟ CΤΕΦΑΝΙ»[19]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης ένα μικρογραφικού χαρακτήρα σχέδιο στο ανθίβολο με τον απόστολο Παύλο ημίσωμο, στραμμένο προς τα αριστερά (78)[20]. Πρόκειται για την κάτοψη οι-

---

13. Κατσελάκη-Νάνου, «Φώτης Κόντογλου», 158, εικόνες στις σ. 154, 156, αντίστοιχα.

14. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 72-73. Πρόκειται για τα τέμπλα των παρεκκλησίων του Σπετσαροπούλειου Ορφανατροφείου στην Ηλιούπολη του Καΐρου (1930), της Παντάνασσας στο Μοναστηράκι (επιστύλιο, 1932), και του Νοσοκομείου του Ερυθρού Σταυρού στην Αθήνα (1935).

15. Φ. Κόντογλου, *Βίβλος καλουμένη Ἔκφρασις, ἤγουν ἱστόρησις τῆς παντίμου ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας τῆς καὶ λειτουργικῆς καλουμένης*, Ἀθήνα 1960, σ. 1-3 (στο εξής: Κόντογλου, *Ἔκφρασις*).

16. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 38. Οι αριθμοί στην παρένθεση αντιστοιχούν στον αύξ. αριθμό του καταλόγου καταγραφής των έργων της Συλλογής (βλ. και παραπάνω σημ. 11).

17. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 40.

18. Στο εσωτερικό του φωτοστεφάνου της Θεοτόκου σημειώνει ο Κόντογλου «*τὸ στεφάνι τῆς Παναγίας πιὸ δεξιὰ λίγο*» (*Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 34 κάτω δεξιά).

19. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. αριστερά στη σ. 44. Το «βελόνιασμα» αναφέρεται στη χάραξη των βασικών γραμμών του σχεδίου μετά την αποτύπωσή του στο σανίδι ή στον τοίχο, ώστε να μη χάνεται το αρχικό σχέδιο όταν τοποθετούνται τα χρώματα της εικόνας, βλ. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, 4.

20. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 47, κάτω αριστερά.

κίας, πιθανόν του ίδιου του Κόντογλου, του περίφημου σπιτιού της οδού Κυπριάδου, στοιχείο που δηλοποιεί άμεσα τον ανεπίσημο χαρακτήρα των σχεδίων αυτών, στα οποία χωρίς δισταγμό ο καλλιτέχνης εναποθέτει πρόχειρα σχέδια ή σημειώσεις. Ανάλογου χαρακτήρα είναι και οι αριθμητικοί υπολογισμοί στο ανώτερο τμήμα σχεδίου με τον αρχάγγελο Γαβριήλ, ολόσωμο και μετωπικό, να κρατεί σφαίρα (81)[21]. Σε κανένα δεν υπάρχουν ενδείξεις για το πού προορίζονταν, χρονολογία παραγωγής τους ή υπογραφή του δημιουργού τους[22]. Το τελευταίο στοιχείο σε συνδυασμό με τις παραπάνω παρατηρήσεις διαφοροποιούν τα σχέδια αυτά από πληθώρα άλλων, πιο ολοκληρωμένων σχεδιαστικά και συνήθως ενυπόγραφων, με τα οποία κοσμούνται συνήθως τα κείμενα του Κόντογλου, γεγονός που επιβεβαιώνει το χαρακτήρα τους ως σχεδίων εργασίας, «εργαλείων» δηλαδή της τέχνης του, η χρήση των οποίων περιορίζεται στα όρια του εργαστηρίου.

Για τον παραπάνω λόγο εξάλλου, τα περισσότερα είναι ημιτελή, αφού δηλώνονται μόνο τα περιγράμματα του σώματος και η πτυχολογία των φορεμάτων, ενώ τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των μορφών συχνά παραλείπονται[23]. Εδώ θα πρέπει να επισημάνουμε ότι τα σχέδια αυτά, αν και μακρινοί απόγονοι των βυζαντινών και μεταβυζαντινών ανθιβόλων[24], δεν γνωρίζουν πλέον την ίδια εφαρμογή και χρήση από τους σύγχρονους ζωγράφους, οι οποίοι διαθέτουν ακαδημαϊκή παιδεία, στοιχείο που τους δίνει τη δυνατότητα και συνάμα την ικανότητα να εργασθούν με μεγαλύτερη αυτονομία. Στην πραγματικότητα, οι ζωγράφοι του 20^{ού} αιώνα που ασχολήθηκαν και με έργα εκκλησιαστικής ζωγραφικής –ανάμεσά τους και ο Κόντογλου– δεν δεσμεύονται από τα σχέδια, τα οποία δεν χρησιμεύουν πλέον για την πιστή και ακριβή μεταφορά του πρωτοτύπου σε μία νέα εικαστική δημιουργία, αλλά αποτελούν έναν γενικό οδηγό που μπορεί να είναι το πρότυπο ενός ή και περισσότερων νέων έργων με το ίδιο ή παρόμοιο θέμα. Συγκρίνοντας, όμως, τα σχέδια της συλλογής με τις οδηγίες που ο ίδιος ο Κόντογλου διατυπώνει στην *Έκφραση*, διαπιστώνουμε μία αντίφαση,

---

21. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 38.

22. Σύμφωνα με τον Γ. Χοχλιδάκη τα αρχικά *Φ.Κ.* που διακρίνονται σε ορισμένα σχέδια (16, 17, 22, 64, 72, κ.ά.) προστέθηκαν αργότερα από τον ίδιο.

23. Ενδεικτικά σημειώνουμε τα σχέδια με την Παναγία γλυκοφιλούσα (2), την Παναγία δεομένη (6), τον άγιο Νικόλαο ολόσωμο (14), δύο με τον ίδιο άγιο ημίσωμο (66, 68), πέντε σχέδια με τους αρχαγγέλους (24, 25, 26, 27, 60, 63), τον Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα (28), τέσσερα σχέδια με την Παναγία Οδηγήτρια (53, 54, 74, 77), δύο με τον άγιο Γεώργιο (46, 65), δύο με αδιάγνωστη μετωπική αγία (52, 67) και ένα με τον Χριστό Παντοκράτορα (71).

24. Για το θέμα, βλ. Μ. Βασιλάκη, *Ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς ὁδηγοὺς στὰ σχέδια ἐργασίας τῶν μεταβυζαντινῶν ζωγράφων. Τὸ τεχνολογικὸ ὑπόβαθρο τῆς μεταβυζαντινῆς εἰκονογραφίας*, Ἵδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Ἀθήνα 1995. Α. Κατσελάκη-Μ. Νάνου, *Ανθίβολα από τους Χιονιάδες. Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη*, ΥΠΠΟ, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα 2009, 21-44 (στο εξής: Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*).

αφού στο κείμενο ρητά υποδεικνύει στους μαθητές του να «…*σχεδιάζεις μὲ ἀκρίβειαν ὅλον τὸ σχέδιον, μὲ τὰ καθέκαστά του, τόσον ὅπου νὰ φαίνεται αὐτὸ τὸ σχέδιον ὡσὰν ἕνα τελειωμένον ἔργον, καὶ νὰ μὴ λείπουν εἰμὴ μόνον τὰ χρώματα*»[25]. Η φαινομενική αυτή αντίφαση μπορεί να ερμηνευθεί από το γεγονός ότι στο κείμενο ο Κόντογλου μιλά με την ιδιότητα του δασκάλου προς τους ομοτέχνους του, σύγχρονους και επόμενους, και άρα στόχος του είναι να διασφαλίσει με τις λεπτομερείς οδηγίες του το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Εικονογραφικά, στα σχέδια της συλλογής κυριαρχούν οι μεμονωμένες μορφές, με εξέχουσες αυτές της Παναγίας σε ποικίλους εικονογραφικούς τύπους, και του Χριστού. Από τους εικονογραφικούς τύπους της Θεοτόκου συχνότερα απαντά αυτός της Οδηγήτριας (10, 39, 53, 54, 74, 77)[26] (Εικ. **2**) και σπανιότερα της Γλυκοφιλούσας (2, 16, 25, 35, 37)[27] (Εικ. **3**) και του Πάθους (4)[28] (Εικ. 8). Αντίστοιχα ο Χριστός αποδίδεται στον τύπο του Παντοκράτορος, ολόσωμου ή στηθαίου (7, 17, 45, 59, 71, 79, 82)[29] (Εικ. **4**) και μόνο μία φορά στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέως. Συχνά επίσης απαντούν οι μορφές αρχαγγέλων, σε διάφορες παραλλαγές, άλλοτε ολόσωμοι (1, 19, 23, 24, 25, 26, 57, 81)[30] (Εικ. 1) και άλλοτε στηθαίοι (60, 63)[31], ενώ δεν λείπουν οι μορφές μεμονωμένων αγίων με κορυφαίο τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε σχέδια που προορίζονταν κυρίως για δεσποτικές εικόνες (12, 21, 31, 36, 48, 83)[32]. Έπονται οι πλέον αγαπητοί στην ορθόδοξη παράδοση άγιοι Νικόλαος (14, 43, 64, 66), Σπυρίδων (42), Γεώργιος (41, 44, 46, 50[33], 65), Δημήτριος (75), Ευστάθιος (40)[34], Παντελεήμων (80)[35] και Ηλίας (84) (Εικ. **5**). Λιγοστές είναι οι μορφές των αγίων γυ-

25. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, 2.

26. Για τα σχέδια με αριθμό καταγραφής 10, 39, 77 βλ. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στις σ. 33, 34.

27. Για τα σχέδια με αριθμό καταγραφής 16 και 35 βλ. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 35 και 34 (άνω αριστερά), αντίστοιχα.

28. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 34 (άνω δεξιά). Πρβλ. Κατσελάκη-Νάνου, «Φώτης Κόντογλου», εικ. στη σ. 156.

29. Για τα σχέδια με αριθμό καταγραφής 17, 79, 82 βλ. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στις σ. 36, 37.

30. Για τα σχέδια με αριθμό καταγραφής 19, 81, βλ. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 38.

31. Ταυτίζονται από την ενδυμασία και τα διακριτικά τους οι αρχάγγελοι Μιχαήλ (60) και Γαβριήλ (63). Το θέμα και οι όμοιες διαστάσεις των δύο σχεδίων υποδηλώνουν ότι συνανήκουν στο ίδιο τέμπλο και πιθανόν χρησιμοποιήθηκαν σε θύρες παραβημάτων (βλ. παρακάτω).

32. Για τα σχέδια με αριθμό καταγραφής 12, 21, 31, 48, 83 βλ. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 40-41.

33. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 46 (κάτω δεξιά).

34. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 43.

35 *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 45.

ναικών και ακόμη λιγότερες αυτές που μπορούν να ταυτιστούν, με πιο χαρακτηριστική την αγία Αικατερίνη (76 και 67)[36], ενώ οι περισσότερες παραμένουν αδιάγνωστες (52)[37].

Εξίσου σπάνιες είναι οι αφηγηματικές σκηνές, καθώς τρία μόνο σχέδια είναι εμπνευσμένα από το χριστολογικό κύκλο, ένα με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (70)[38], ένα με την Γέννηση του Χριστού (5) (Εικ. 6) και ένα με την Κοίμηση της Παναγίας (30)[39]. Όχι συχνά είναι και τα θέματα με δογματικό ή θεολογικό περιεχόμενο, τα οποία περιορίζονται στην απεικόνιση της Δέησης μία φορά αλλά σε τρία συνανήκοντα σχέδια (6, 7, 33)[40], της Αγίας Τριάδας (11) και του Αγίου Μανδηλίου (69). Ιδιαίτερη μνεία αξίζουν πέντε ακόμη σχέδια, δηλωτικά των πνευματικών αξιών του Κόντογλου, της ρωμιοσύνης του Βυζαντίου και της ορθοδοξίας που αντιμάχονται τη Δύση, ανθίστανται με παρρησία στους εξισλαμισμούς και δοξάζονται με πλήθος νεομαρτύρων και καινοφανών αγίων στα νεότερα χρόνια. Πρόκειται για δύο σχέδια με σημαίνουσες για την Ορθοδοξία και το Βυζάντιο φυσιογνωμίες, όπως είναι ο άγιος Μάρκος ο Ευγενικός[41] και ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος (61)[42], δύο με απεικονίσεις τοπικών νεομαρτύρων, η πρώτη με τον άγιο Κοσμά τον Αιτωλό (72) και η δεύτερη με τους τέσσερις νεομάρτυρες του Ρεθύμνου Αγγελή, Μανουήλ, Γεώργιο και Νικόλαο

---

36. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 76.

37. Βλ. πρόχειρα σχέδιο με μορφή ολόσωμης αγίας στον τύπο της μάρτυρος που πιθανόν ταυτίζεται με την αγία Παρασκευή, *Ο Κόντογλου και οι μαθητές του*, εικ. στη σ. 45.

38. Το σχέδιο αυτό χρησιμοποιήθηκε πιθανόν στη δεσποτική εικόνα του Ευαγγελισμού στον ομώνυμο ναό της Ρόδου (1953) με την οποία παρουσιάζει μεγάλη συνάφεια, βλ. στον παρόντα τόμο, Ασφενταγάκης, «Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα», εικ. 9.

39. Για τα δύο τελευταία σχέδια βλ. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στις σ. 32, 30, αντίστοιχα.

40. Ενοποιώντας τα τρία σχέδια παρατηρούμε ότι στο ανώτερο τμήμα του σχεδίου σχηματίζεται αμβλεία γωνία και στο κατώτερο τόξο, στοιχεία που δηλώνουν την τοποθέτηση της σύνθεσης σε μέτωπο αψίδας κάτω από δίρριχτη στέγη. Τέλος, η πρόχειρη σημείωση των διαστάσεων «150×118» στο μεσαίο σχέδιο με τον Χριστό (7) πιθανόν αντιστοιχεί στη συνολική επιφάνεια κάλυψης της σύνθεσης (πρβλ. διαστάσεις των έργων στον οικείο κατάλογο).

41. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 46. Ο Κόντογλου αποδίδει στον άγιο ιδιαίτερη τιμή και συχνά τον συνοδεύει με την επιγραφή «ο στύλος της ορθοδοξίας», βλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 142, εικ. 440, όπου η τοιχογραφημένη παράσταση του αγίου στον Άγιο Νικόλαο Κάτω Πατησίων.

42. Το σπάνιο θέμα του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου απαντά και στον μεγάλων διαστάσεων πίνακα που έγινε το 1953 για το Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, με αφορμή την πεντηκοσιοστή επέτειο της άλωσης της Κωνσταντινούπολης (*Φώτης Κόντογλου. Ανταύγειες του Βυζαντίου στον 20ό αιώνα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1997, αριθ. 18, [Τζ. Αλμπάνη], όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία). Το ίδιο θέμα αποδίδει με ιδιαίτερη επιμέλεια ο Κόντογλου και σε μικρών διαστάσεων σχέδιο, σήμερα σε ιδιωτική συλλογή (1953) (*Ἀναδρομικὴ ἔκθεση*, εικ. 82).

(62)[43] (Εικ. 10) και τέλος ένα σχέδιο με τον άγιο Νικόδημο τον Αγιορείτη από το νέο εορτολόγιο της Εκκλησίας (3)[44].

Η εικονογραφία των περισσοτέρων σχεδίων, σε συνδυασμό με τις διαστάσεις τους, υποδηλώνουν τη χρήση τους για την παραγωγή δεσποτικών εικόνων τέμπλων, όπως τα δύο εκφραστικά σχέδια του Παντοκράτορος Χριστού και της Παναγίας Γλυκοφιλούσας[45] (Εικ. 4, Εικ. 3), θυρών παραβημάτων, όπως για παράδειγμα τα δύο ζεύγη των ορθόκορμων (25, 26) και στηθαίων αρχαγγέλων (60, 63) και γραπτών βημοθύρων, όπως πιθανόν υποδεικνύουν το θέμα, το μέγεθος και το γενικό σχήμα των σχεδίων με τις ολόσωμες μορφές του αρχαγγέλου Μιχαήλ και της ευαγγελιζομένης Θεοτόκου (73α-β)[46]. Ορισμένα άλλα πάλι χρησίμευαν και στη μνημειακή ζωγραφική, για παράδειγμα οι μορφές της Παναγίας και του αρχαγγέλου από τον Ευαγγελισμό (27, 32, 18, 56)[47], παράσταση που συνήθως κοσμεί το τύμπανο της κόγχης του ιερού, όπως φαίνεται και στην ωραία μακέτα που φιλοτέχνησε ο Κόντογλου το 1949 για τη διακόσμηση του ανατολικού τοίχου του ιερού του Αγίου Ανδρέα Κάτω Πατησίων[48].

Με βάση τα παραπάνω γίνεται προφανές ότι τα σχέδια της Συλλογής μας δεν προορίζονταν για ένα ενιαίο σύνολο, αλλά για διαφορετικές παραγγελίες. Ο μεγάλος αριθμός σχεδίων και επιμέρους συνόλων που εντοπίζουμε στη συλλογή, δηλώνουν ότι η καλλιτεχνική προσωπικότητα του Κόντογλου είναι πλέον αναγνωρισμένη, με αποτέλεσμα την κατακόρυφη αύξηση των έργων που πραγματοποιεί. Με δεδομένο το γεγονός ότι η πρώτη επίσημη παραγγελία του για τοιχογράφηση ενοριακού ναού είναι το 1939 στη Ζωοδόχο Πηγή στην Παιανία Αττικής[49], δεν θα ήταν άστοχο να χρονολογήσουμε την πλειονότητα των σχεδίων

---

43. Βλ. παρακάτω σσ. 693-694.

44. Σε παρόμοιο με το σχέδιό μας τύπο απεικονίζεται ο άγιος σε φορητή εικόνα με χρονολογία 1955 στην Αγία Βαρβάρα Πατησίων (Ι. Μ. Χατζηφώτη, *Φώτιος Κόντογλου. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, Ἀθήνα 1978, εικ. στη σ. 170). Παραλλαγή των ανωτέρω παραστάσεων αποτελεί ένα ακόμη σχέδιο του Κόντογλου, ενυπόγραφο και χρονολογημένο το 1958 (Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, 342).

45. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στις σ. 37 και 35 αντίστοιχα. Ανάλογο σύνολο, όπως διαπιστώνεται και από τις κοινές τους διαστάσεις (βλ. στον οικείο πίνακα), αποτελούν τα τρία σχέδια με τον Χριστό, την Παναγία και τον Πρόδρομο που αποδίδονται ολόσωμοι (10, 79, 83) (*Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στις σ. 33, 36, 83, αντίστοιχα).

46. Παρόμοια απεικονίζεται η Θεοτόκος στο γραπτό βημόθυρο του τέμπλου στο παρεκκλήσιο της Αγίας Αικατερίνης Ερυθρού Σταυρού (1937) (Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, εικ. 173-174).

47. Για τα σχέδια της Παναγίας με αριθμό καταγραφής 32 και 56, βλ. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 39.

48. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, εικ. 359. Για τη συχνή απεικόνιση του θέματος και σε τοιχογραφημένους από τον Κόντογλου ναούς, βλ. πρόχειρα Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, εικ. 194, 309, 396,

49. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 101-102, 111-114. Για τον ναό, βλ. επίσης, *Χεὶρ Φωτίου Κόντογλου Κυδωνιέως, Ζωοδόχος Πηγὴ Παιανίας, δώδεκα ἁγιογραφίες*, Παιανία 1994. Ε.-Ε. Πρόφη, *Ο Φώτης Κόντογλου, ο βίος του, δύο μαρτυρίες στην Παιανία: η Ζωοδόχος Πηγή, η Αγία*

μας στους μεταπολεμικούς χρόνους, και πιο συγκεκριμένα στο διάστημα μεταξύ των ετών 1944-1957, περίοδο ανασυγκρότησης της χώρας σε όλους τους τομείς.

Στην τεράστια καλλιτεχνική παραγωγή του Κόντογλου, εκτός από τα τοιχογραφημένα μνημεία, προσγράφονται πλήθος φορητών έργων που συχνά συνυπογράφει με τους μαθητές του και τα οποία κοσμούν μέχρι σήμερα πάμπολλα τέμπλα ναών και ιδιωτικά εικονοστάσια σε όλη την Ελλάδα και το εξωτερικό[50]. Αν και είναι βέβαιο πως πολλά από αυτά θα μπορούσαν να συσχετισθούν άμεσα ή έμμεσα με τα σχέδια εργασίας της παρούσας συλλογής, λόγω της πληθώρας των έργων η έρευνα καθίσταται εξαιρετικά δυσχερής και δεν μπορεί να είναι εξαντλητική. Επιπλέον, η ταύτιση σχεδίων και εικόνων συχνά δεν μπορεί να είναι απόλυτη, καθώς το ίδιο σχέδιο είναι πιθανό να έχει χρησιμοποιηθεί για περισσότερα από ένα έργα με το ίδιο θέμα και με ελάχιστες κάθε φορά διαφοροποιήσεις. Ιδιαίτερα, μάλιστα, στην περίπτωση του Κόντογλου, μία τέτοια αναζήτηση ταυτοποίησης σχεδίων και εικόνων ή τοιχογραφιών θα προωθούσε την έρευνα μόνον προς την κατεύθυνση της διερεύνησης των εικονογραφικών του προτύπων, των παραλλαγών που δημιουργεί και των εκφραστικών του μέσων, στο μέτρο που αυτά διαφοροποιούνται από τα σχέδια στις εικόνες, συμβάλλοντας έτσι στην αποσαφήνιση του ρόλου και της χρήσης των σχεδίων εργασίας στην καλλιτεχνική παραγωγή ενός νεοέλληνα ζωγράφου με παιδεία ακαδημαϊκή.

Στο πλαίσιο αυτό, επομένως, θα αναφερθούμε επιλεκτικά σε ορισμένα μόνον έργα του Κόντογλου, τοιχογραφίες και εικόνες, που ήδη έχουμε εντοπίσει και μπορούμε να συσχετίσουμε με αντίστοιχα σχέδια της συλλογής, καθώς παρουσιάζουν συνάφεια εικονογραφίας και ύφους και είναι ενδεικτικά των εικαστικών του επιλογών, οι οποίες ανάγονται στη μακραίωνη αλλά όχι στάσιμη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση[51].

Ανάμεσα στα έργα της Συλλογής μας δύο όμοια σχέδια με τον απόστολο

Παρασκευή, Αθήνα 2005 (αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία). Γ. Κόρδης, «Ὁ εἰκονογραφημένος ἀπὸ τὸν Φώτη Κόντογλου ναὸς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς Παιανίας ὡς εἰκαστικὴ ἐγκατάσταση (Installation)», στο: *Παράδοση καὶ δημιουργία*, 177-200 (στο εξής: Κόρδης, «Ναός Ζωοδόχου Πηγής Παιανίας»).

50. Για μια πρώτη καταγραφή του συνόλου των έργων του βλ. Γ. Σ. Μαστορόπουλος, *Μνήμη Κόντογλου. Δέκα χρόνια ἀπὸ τὴν κοίμησή του*, Ἀθῆναι 1975, 293-328.

51. Για τις επιδράσεις και τη δημιουργική συνομιλία των εικαστικών τρόπων του Κόντογλου με τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 154-157, με σχετικές αναφορές στα κείμενα του ίδιου του Φ. Κόντογλου. Πρβλ. Χ. Α. Χρήστου, «Φώτης Κόντογλου. Ἀπόπειρα προσέγγισης τῶν ἀφετηριῶν καὶ τῶν διατυπώσεών του» και Γ. Κόρδης, «Ὁ Φώτης Κόντογλου καὶ ἡ δυναμικὴ τῆς ζωγραφικῆς μας παραδόσεως», στο: *Φώτης Κόντογλους ἐν εἰκόνι διαπορευόμενος*, 215-219 και 295-306, αντίστοιχα. Επίσης, Γ. Κόρδης, «Ὁ Φώτης Κόντογλου ως εικονογράφος δημιουργός», στο: *Παράδοση καὶ δημιουργία*, 98-200.

Παύλο ημίτομο σε στάση τριών τετάρτων (13, 78[52]) (Εικ. 7), αντιγράφουν ως και στις λεπτομέρειες την αντίστοιχη τοιχογραφία στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους (π. 1290)[53], έργο του περίφημου Πανσελήνου. Από το ίδιο αγιορείτικο μνημείο και την παράσταση του αγίου και αυτοκράτορα των Ρωμαίων Κωνσταντίνου του Μεγάλου[54] αντλεί ο Κόντογλου το πρότυπο για να αποδώσει «αγιοποιημένη» την ηρωική μορφή του τελευταίου βυζαντινού αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου[55], επιβεβαιώνοντας την επίδραση που άσκησε, κυρίως στην τελευταία περίοδο του έργου του, η παλαιολόγεια ζωγραφική και ιδιαίτερα οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου[56].

Αντίθετα, ξεχωρίζει για την προέλευσή του από την εικονογραφία των μετά την Άλωση χρόνων το μεγάλο σχέδιο με τη ρωμαλέα μορφή του αγίου Χριστοφόρου (22)[57], το οποίο παραπέμπει άμεσα στην τοιχογραφία του Κρητικού Θεοφάνη στη μονή του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (1527)[58]. Το ωραίο κρητικό πρότυπο ανασυνθέτει δημιουργικά ο Κόντογλου στην τοιχογραφημένη παράσταση του αγίου Χριστοφόρου στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στην Παιανία (1946)[59], έργο με το οποίο το σχέδιο παρουσιάζει στενή εικονογραφική σχέση, την οποία επιβεβαιώνουν και οι μνημειακές του διαστάσεις[60].

Παρομοίως, τέσσερα όμοια στο γενικό εικονογραφικό σχήμα σχέδια (45, 59, 71, 82[61]) με τον Χριστό Παντοκράτορα να ευλογεί με υψωμένο το δεξιό χέρι στο στήθος και να κρατεί κώδικα με το αριστερό (Εικ. 4) συνάπτονται τόσο εικονογραφικά όσο και καλλιτεχνικά με τις δεσποτικές εικόνες του Χριστού στα τέμπλα του παρεκκλησίου της Αγίας Αικατερίνης Ερυθρού Σταυρού

---

52. Βλ. παραπάνω, σσ. 683-684.

53. *Μανουὴλ Πανσέληνος, Ἐκ τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Πρωτάτου*, ἐπιμ. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Θεσσαλονίκη 2008, εικ. 84.

54. *Μανουήλ Πανσέληνος*, ό.π., εικ. 52-53.

55. *Ἀναδρομικὴ ἔκθεση*, εικ. 82-83. Για την ίδια παράσταση βλ. παραπάνω, υποσημ. 42.

56. Για το θέμα αυτό, βλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 156, υποσημ. 6 και 7, όπου ωστόσο επισημαίνεται κάποια αμφιθυμία του Κόντογλου ως προς το έργο του Πανσελήνου. Πρβλ. και Στουφῆ-Πουλημένου, Στοιχεία τοῦ Μανουήλ Πανσελήνου, 345-373 με προηγούμενη βιβλιογραφία.

57. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 44.

58. Δ. Ζ. Σοφιανός - Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Ἅγια Μετέωρα. Ἱερὰ Μονὴ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ. Ἱστορία-Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, 234. Παρομοίως αποδίδει τον άγιο Χριστόφορο ο Θεοφάνης και στη Μονή Σταυρονικήτα, με διαφοροποίηση ως προς την απόδοση του ανοιχτού ειληταρίου που κρατεί εδώ ο μικρός Χριστός (Μ. Χατζηδάκης, *Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα*, Ἅγιον Ὄρος 1987, εἰκ. 143).

59. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 112, εικ. 308. Κόρδης, «Ναός Ζωοδόχου Πηγής Παιανίας», 188-191, εικ. 12-13. Νάνου-Κατσελάκη, «Φώτης Κόντογλου», 158, εικ. 2-3 στη σελ. 154.

60. Το σχέδιο συνθέτουν δύο ανισομεγέθη φύλλα ριζόχαρτου ενωμένα μεταξύ τους με τελικές διαστάσεις 172x69εκ.

61. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στη σ. 37.

(1935)[62], του ναού του Αγίου Ανδρέα στα Κάτω Πατήσια (1948)[63], του παρεκκλησίου των Αγίων Αποστόλων στη μονή Αγίων Αναργύρων στο Βασσαρά Λακωνίας (1956)[64] και του ναού του Αγίου Χαραλάμπους στο Πολύγωνο (1955)[65]. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος του Παντοκράτορος απαντά συχνά στο έργο του Κόντογλου όπως επιβεβαιώνουν, εκτός από τα παραπάνω έργα, οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού σε δύο ακόμη ναούς, στον Ευαγγελισμό της Παναγίας στη Ρόδο (1952)[66] και στη Μεταμόρφωση στην Πρέβεζα (1954)[67], αλλά και σε μικρότερων διαστάσεων έργα[68]. Στο σύνολο των παραπάνω σχεδίων και εικόνων επισημαίνουμε επιμέρους διαφοροποιήσεις τόσο στα τεχνικά χαρακτηριστικά, όπως οι διαστάσεις, όσο και σε ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, για παράδειγμα στον τρόπο με τον οποίο ο Χριστός κρατά τον κώδικα άλλοτε ανοιχτό και άλλοτε κλειστό, ενώ παράλληλα διαπιστώνουμε και την ποικιλία των εκφραστικών μέσων του Κόντογλου στην απόδοση της μορφής του Χριστού, κυρίως στις εικόνες και λιγότερο στα σχέδια, ιδίως όταν αυτά είναι ημιτελή.

Έτσι, το αρτιότερο σχέδιο του Παντοκράτορος Χριστού της συλλογής (82) (Εικ. 4) έλκει το πρότυπό του από την περίφημη εγκαυστική εικόνα στο Σινά (6ος αι.)[69] που βρίσκει μεγάλη απήχηση στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, με εξαιρετικά υποδείγματα τον Παντοκράτορα στη μνημειακού χαρακτήρα εικόνα της μονής Χελανδαρίου (1260-1270)[70] και στη δεσποτική ει-

62. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 73, εικ. 168.

63. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 119, εικ. 344.

64. Γ. Κόρδης, «Δώδεκα φορητὲς εἰκόνες τοῦ Φώτη Κόντογλου στὴν Ι. Μ. Ἁγίων Ἀναργύρων Λακωνίας. Αἰσθητικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ προσέγγιση», στο: *Παράδοση καὶ δημιουργία*, 161-163, εικ. 8, 8α (στο εξής: Κόρδης, «Δώδεκα εικόνες»).

65. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 133, εικ. 404.

66. Ασφενταγάκης, «Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα», 670, εικ.9.

67. Α. Σπ. Παπαδημητρίου, «Το σχήμα Ανατολή-Δύση και η τέχνη του Φώτη Κόντογλου. Με αφορμή τις δεσποτικές εικόνες στο μαρμάρινο τέμπλο του ναού Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στον Παντοκράτορα Πρέβεζας», *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 43-44 (2007), 313-315, πίν. V-VIII (στο εξής Παπαδημητρίου, «Το σχήμα Ανατολή-Δύση»).

68. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, πίν. 136, 138, 139, 140. Ν. Γραίκος-Γ. Φουστέρης, *Ευλαβείας και ωραιότητος χάριν. Εκκλησιαστική τέχνη της Κύμης*, Αθήνα 2013, 238, εικ. 159 (στο εξής: Γραίκος-Φουστέρης, *Εκκλησιαστική τέχνη της Κύμης*).

69. *Μυστήριον Μέγα καὶ Παράδοξον*, κατάλογος ἔκθεσης, Ἀθήνα 2001, αριθ. 52 (Ν. Χατζηδάκη).

70. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, κατάλογος ἔκθεσης, Θεσσαλονίκη ²1997, αριθ. 2.9 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας), όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία (στο εξής: *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους)*. Πρβλ. και την παλαιολόγεια εικόνα του Χριστού στο ναό του Αγίου Θεράποντα στη Μυτιλήνη (*Byzantium, 330-1453*, Exhibition Catalogue, London 2008, αρ. 241 (M. Vassilaki) με προηγούμενη βιβλιογραφία), η οποία πιθανόν να αποτέλεσε και το άμεσο πρότυπο του Κόντογλου για τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο, καθώς κοσμεί το περικάλυμμα του πρώτου τόμου της Έκφρασης.

κόνα της μονής Παντοκράτορος (π. 1535), η οποία εύστοχα αποδίδεται στον Θεοφάνη[71]. Ωστόσο, το πανάρχαιο πρότυπο δεν αντιγράφεται από τον Κόντογλου μιμητικά, αλλά αναδεικνύεται κάθε φορά «άλλο», διαφορετικό, «μεθερμηνευόμενο» με όρους εικαστικούς, που απορρέουν από το πηγαίο ταλέντο του, αλλά και από τη ζωντανή σχέση του με την παράδοση. Μία σχέση που διαπερνά το σύνολο του έργου του και στην οποία παραμένει πιστός μέχρι το τέλος του βίου του, όπως αποδεικνύει η επανάληψη του ίδιου σεβαστού προτύπου στο τελευταίο ολοκληρωμένο του έργο, την εικόνα του Ελεήμονος Χριστού (1965)[72].

Ανάλογη περίπτωση αποτελούν τρία ακόμη σχέδια (53, 74, 77[73]) με ημιτελή αλλά ευδιάκριτη τη δημοφιλή παράσταση της Παναγίας Οδηγήτριας (Εικ. 2), τα οποία εμφανώς συσχετίζονται με αντίστοιχες εικόνες, δεσποτικές ή μη, σε ορισμένους από τους ναούς που προαναφέραμε αλλά και σε άλλους[74]. Και εδώ βλέπουμε πώς ένα εμβληματικό από την ιστορία και την καταγωγή του θέμα, ζωγραφισμένο αδιαλείπτως από τα βυζαντινά χρόνια μέχρι την εποχή του[75], ο Κόντογλου το μεταφέρει στα σχέδια και στις εικόνες του με πιστότητα που δεν

---

71. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Παντοκράτορος και στη μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος», *ΔΧΑΕ* 19 (1996-1997), 3, εικ. 1). Τον ίδιο τύπο επαναλαμβάνουν στη συνέχεια πολλοί Κρητικοί ζωγράφοι, βλ. *Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης, Ἀπὸ τὸν Χάνδακα ὡς τὴν Μόσχα καὶ τὴν Ἁγία Πετρούπολη*, κατάλογος ἔκθεσης, Ἀθήνα 1993, εικ. 103, σ. 462, εικ. 184, σ. 534.

72. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, πίν. 138. Πρβλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 148, εικ. 458.

73. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, φωτ. στη σ. 34.

74. Πρβλ. την Παναγία Οδηγήτρια στο παρεκκλήσιο της Αγίας Αικατερίνης Ερυθρού Σταυρού (1935), στην Αγία Παρασκευή Παιανίας (1940), στον Άγιο Ανδρέα Κάτω Πατησίων (1948, αδημοσίευτη), στον Άγιο Χαράλαμπο Πολυγώνου (1955), στη μονή Μεταμορφώσεως στη Βοστώνη (1964), βλ. αντίστοιχα, Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, εικ. 167, 278, 403, 457. Παρομοίως απεικονίζεται η Οδηγήτρια και στον Ευαγγελισμό της Ρόδου (1952) (Ασφενταγάκης, «Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα», εικ. 9), στη Μεταμόρφωση στον Παντοκράτορα Πρέβεζας (1954) (Παπαδημητρίου, «Το σχήμα Ανατολή-Δύση» 315-318, πίν. ΙΧ-ΧΙ) και στον Άγιο Αθανάσιο Κύμης (1958) (Γραίκος-Φουστέρης, *Εκκλησιαστική τέχνη της Κύμης*, 238, εικ. 161.

75. Για τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας και τη διάδοσή του σε βυζαντινές εικόνες, όπως η περίφημη ψηφιδωτή εικόνα της Παμμακαρίστου (11ου αι.), βλ. Χ. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία στις φορητές εικόνες», στο: *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2000, 143-145, εικ. 89 με προηγούμενη βιβλιογραφία και λήμματα με αρ. 61 (Α. Nitić), αρ. 62 (Α. Παπαγεωργίου), αρ. 64 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου), αρ. 65 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας), αρ. 66 (Α. Κατσιώτη), όπου συναγμένα βυζαντινά παραδείγματα του εικονογραφικού τύπου. Την απήχηση της παράστασης στη μετέπειτα κρητική ζωγραφική βεβαιώνει σειρά κρητικών έργων με ωραία παραδείγματα τις εικόνες της Οδηγήτριας του Θεοφάνη στις μονές Μεγίστης Λαύρας (1535) και Ιβήρων (1535-1545), βλ. αντίστοιχα, M. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *D.O.P.* (1969-1970), 324-325, εικ. 44 (στο εξής: Chatzidakis, «Recherches»). *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, αριθ. 2.40 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

εξαντλείται στο «γράμμα», αλλά επιζητά να αποδώσει το «πνεύμα» και την ουσία του προτύπου. Για τον λόγο αυτό, ενώ επαναλαμβάνει το γενικό του σχήμα, συγχρόνως το «ανανεώνει» με το άξιο κονδύλι και την καλλιτεχνική του ευαισθησία. Παράλληλα, σε όλα τα προαναφερθέντα παραδείγματα παρατηρούμε πως σχέδια και εικόνες, παρά τη στενή τους συνάφεια σε εικονογραφικό και καλλιτεχνικό επίπεδο, δεν ταυτίζονται απολύτως, όπως συνήθως συμβαίνει σε ανθίβολα και αντίστοιχες εικόνες[76].

Ωστόσο, γνωρίζουμε με βεβαιότητα πώς η εκπόνηση των σχεδίων πριν την εκτέλεση του τελικού έργου –εικόνα ή τοιχογραφία– αποτελούσε για τον Κόντογλου βασικό, επίπονο και χρονοβόρο στάδιο εργασίας. Ο ίδιος προτρέπει τους μαθητές του να δίδουν πάντα τη δέουσα προσοχή στο σχέδιο «*διότι τοῦτο εἶναι ἡ βάσις καὶ τὸ θεμέλιον τῆς καλῆς ἐργασίας*»[77], ενώ σε ιδιόγραφη επιστολή του ομολογεί, αναφερόμενος εδώ στην προετοιμασία σχεδίων και μάλιστα «*λεπτομερέστατων*» για τοιχογραφίες, πως πρώτα «*πρέπει νὰ ἑτοιμάσω εἰς μικρὸν τὰ σχέδια, …. διὰ τὰ ὁποῖα, ἐπειδὴ θέλω νὰ εἶναι πρωτότυπος ἡ τοιχογραφία, πρέπει νὰ ἐκτελέσω ἀρκετὰς σπουδάς, ἤτοι σχέδια τὰ ὁποῖα εἰς τὸ τέλος νὰ τὰ συγχωνεύσω εἰς ἕν, τὸ τελικόν. Κατόπιν ἔρχεται ἡ μεγέθυνσις αὐτῶν εἰς ὑπερφυσικὸν μέγεθος, ἕπεται ἡ ἐπὶ τοῦ τοίχου ἐκτύπωσις …*»[78]. Τρία σημεία θα επισημάνουμε από την παραπάνω σημαντική μαρτυρία του ζωγράφου: πρώτον, τα σχέδια δεν γίνονται για να αντιγράψει εύκολα το θέμα από κάποιο σεβαστό υπόδειγμα, αλλά, αντίθετα, για να το μελετήσει, να το αναπτύξει εμπνευσμένος από την πλούσια και ενιαία εικονογραφική παράδοση της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής ενσωματώνοντας στοιχεία από αυτή σε νέες συνθέσεις, τις οποίες θεωρεί οπωσδήποτε «*πρωτότυπες*», καμωμένες δηλαδή με τον προσωπικό του ζωγραφικό τρόπο. Και για να μην υπάρξουν παρερμηνείες του όρου, να διευκρινήσουμε εδώ πως, όπως σημειώνει προς τον μαθητή του αγιογράφο Δημήτριο Δούκα, «*πρωτότυπες, ὅταν λέγω, ἐννοῶ μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἔχει ἡ πρωτοτυπία στὴν τέχνη μας, πάντοτε μέσα στὸ αὐστηρὸ πνεῦμα τῆς παραδόσεως*»[79].

Το δεύτερο σημείο αφορά στη δημιουργία πολλαπλών σχεδίων-σπουδών πριν

76. Βλ. για παράδειγμα σειρά ανθιβόλων και αντίστοιχων εικόνων από το Καπέσοβο και τους Χιονιάδες, Κατσελάκη-Νάνου, *Ανθίβολα*, 23-24, αρ. 2, αρ. 6, αρ. 12, αρ. 15, αρ. 16 (Μ. Νάνου), αρ. 18, αρ. 19, εικ. 19.12-19.13 (Α. Κατσελάκη).

77. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, 2. Πρβλ. παρόμοιες προτροπές και στον αγιογράφο Ευάγγελο Μαυρικάκη, Φ. Κόντογλου, *Πρὸς ἁγιογράφον Εὐάγγελον Μαυρικάκην*, Ἀθήνα 1997, 51, 78, 85.

78. Ἐπιστολὴ 23-5-1961, Ἀρχεῖο Ναοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀχαρνῶν, Φάκ. Ἁγιογραφήσεως, βλ. π. Γ. Δ. Ἀντζουλάτος, «Ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ἀπεικονίσεως τῶν ἁγίων προσώπων, Μία πικρὴ ἐπιστολὴ τοῦ Φ. Κόντογλου», στο: *Φώτης Κόντογλους ἐν εἰκόνι διαπορευόμενος*, 318-319, σημ. 20.

79. Ανέκδοτη επιστολή της 28ης Αυγούστου 1961, βλ. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, 141, υποσημ. 2.

να καταλήξει στο τελικό. Επομένως, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως η αδυναμία ταύτισης που διαπιστώσαμε μεταξύ των σχεδίων της Συλλογής που εξετάζουμε και εικόνων, οφείλεται πιθανόν στο ότι στη συλλογή δεν περιλαμβάνονται τα τελικά σχέδια ενός θέματος, αλλά κάποια ενδιάμεσα. Ωστόσο, οι μεγάλες διαστάσεις των σχεδίων μας δεν συνάδουν με το χαρακτηρισμό τους ως σπουδών πάνω σε ένα θέμα.

Το τρίτο σημείο αφορά στη φράση «*ἕπεται ἡ ἐπὶ τοῦ τοίχου ἐκτύπωσις*» που δείχνει το τελικό στάδιο δουλειάς, όπου το σχέδιο εργασίας μετατρέπεται ουσιαστικά σε ανθίβολο, καθώς χρησιμοποιείται για τη μεταφορά με τρόπο μηχανικό πλέον της παράστασης από το χαρτί στη ζωγραφική επιφάνεια. Την ύπαρξη τέτοιων σχεδίων-ανθιβόλων στη Συλλογή επιβεβαιώνουν τα τεχνικά χαρακτηριστικά ορισμένων, καθώς η πίσω όψη τους, περασμένη με αραιωμένο σε νερό χονδροκόκκινο, λειτουργεί ως ένα είδος απλοποιημένου έκτυπου ανθιβόλου. Είναι όμως ιδιαίτερα σημαντική για τη διερεύνηση του ρόλου του σχεδίου-ανθιβόλου στο έργο του Κόντογλου η παρατήρηση πως ακόμη και στην περίπτωση αυτή στο τελικό έργο σημειώνονται αποκλίσεις από το αντίστοιχο σχέδιο.

Εκτός από τα σχέδια και τις ομόθεμες εικόνες και τοιχογραφίες που ήδη αναφέραμε, την παραπάνω διαπίστωση επιβεβαιώνουν δύο σειρές ισάριθμων έκτυπων ανθιβόλων στη Συλλογή, τα οποία –λόγω της ιδιαίτερης θεματικής τους– βεβαιωμένα συσχετίζονται με αντίστοιχες εικόνες. Πρόκειται για οκτώ συνολικά σχέδια, τέσσερα από τα οποία παραπέμπουν στις αντίστοιχες δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο του ναού των Αγίων Τεσσάρων Μαρτύρων στο Ρέθυμνο, στις οποίες αναγράφεται το έτος 1955[80], και άλλα τέσσερα που εμφανώς συνάπτονται με τις δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο του παρεκκλησίου των Αγίων Αποστόλων στη μονή Αγίων Αναργύρων κοντά στο χωριό Βασσαράς στη Λακωνία και χρονολογούνται με επιγραφή το 1956[81]. Η ακριβής χρονολόγηση των εικόνων μάς οδηγεί με ασφάλεια στη χρονολόγηση και των οκτώ σχεδίων στην ίδια περίοδο.

Η πρώτη ομάδα σχεδίων περιλαμβάνει το ωραίο σχέδιο της Παναγίας του Πάθους (4) (Εικ. 8, Εικ. 9), του Χριστού Παντοκράτορος με ανοιχτό κώδικα στο αριστερό χέρι (59), του Προδρόμου ημίσωμου και μετωπικού (12) και των τεσσάρων νεομαρτύρων του Ρεθύμνου, Γεωργίου, Μανουήλ, Νικολάου και Αγ-

80. Ευχαριστούμε θερμά τον ζωγράφο Γ. Χοχλιδάκη, μαθητή και συνεργάτη του Φ. Κόντογλου για την επισήμανση των εικόνων και την παροχή φωτογραφικού υλικού. Για την εικόνα των Τεσσάρων Νεομαρτύρων του Ρεθύμνου, βλ. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, εικ. στη σ. 323. Για την εικόνα της Παναγίας του Πάθους, αφιέρωμα-δέηση της οικογένειας του γνωστού Ρεθύμνιου βυζαντινολόγου Ν. Δρανδάκη στη μνήμη του πατέρα του Βασιλείου, βλ. Κατσελάκη-Νάνου, «Φώτης Κόντογλου», εικ. στη σελ. 157. Οι εικόνες του Χριστού και του Προδρόμου είναι αδημοσίευτες.

81. Για τις εικόνες του παρεκκλησίου, βλ. Γ. Κόρδης, Κόρδης, «Δώδεκα εικόνες», 158-175, εικ. 8, 9, 10, 12.

γελή (62)[82] (Εικ. 10, Εικ. 11). Ως προς την εικονογραφία τους, τα έργα αυτά, ακόμα και το τελευταίο των τεσσάρων νεομαρτύρων που φέρει έντονη τη σφραγίδα της δημιουργικής πνοής του Κόντογλου στη σύνθεση νέων εικονογραφικών θεμάτων[83], συνδέονται με πρότυπα αποκρυσταλλωμένα ήδη σε κορυφαίες δημιουργίες της κρητικής ζωγραφικής. Ο Χριστός, για παράδειγμα, τόσο στο γενικό εικονογραφικό του σχήμα όσο και στη λεπτομέρεια του ανοιχτού κώδικα που συγκρατεί από το κάτω μέρος, συνάπτεται με τις ανάλογες εικόνες του Παντοκράτορος του Θεοφάνη στις αγιορειτικές μονές Μεγίστης Λαύρας (περ. 1535) και Ιβήρων (1535-1545)[84] και του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην Κέρκυρα (β΄ μισό 16ου αι.)[85], ενώ η Παναγία του Πάθους ανακαλεί την αντίστοιχη εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στην Πάτμο (περ. 1500)[86], επιβεβαιώνοντας αυτά που και με τη γραφίδα του υποστήριξε ο Κόντογλου στην «*Πονεμένη Ρωμιοσύνη*», για τη γοητεία που ασκούσαν στον ίδιο τα έργα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής[87].

Ανάλογες διαπιστώσεις προκύπτουν και από τη συγκριτική παρατήρηση των σχεδίων του δευτέρου συνόλου που συσχετίζονται με τις δεσποτικές εικόνες του παρεκκλησίου των Αγίων Αποστόλων στη μονή Αγίων Αναργύρων Λακωνίας. Στη σειρά συνανήκουν τα σχέδια της δεξιοκρατούσας Παναγίας Οδηγήτριας (54), του Παντοκράτορος (71), του ολόσωμου αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (36) και της Σύναξης των Δώδεκα Αποστόλων (29)[88]. Ανάμεσά τους, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύγκριση του σχεδίου της Σύναξης των Αποστόλων, του βυζαντινού πρωτοτύπου που αντιγράφει, και της αντίστοιχης εικόνας του Κόντογλου στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων (Εικ. 12, Εικ. 13, Εικ. 14). Τα τρία έργα μάς αποκαλύπτουν την πορεία που ακολουθεί ο Κόντο-

---

82. Για τα σχέδια της Παναγίας και του Προδρόμου βλ. *Ὁ Κόντογλου καὶ οἱ μαθητές του*, εικ. στις σ. 34 και 40 αντίστοιχα. Για το σχέδιο της Παναγίας πρβλ. Κατσελάκη-Νάνου, «Φώτης Κόντογλου», εικ. στη σ. 156.

83. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, 325, όπου περιγράφονται τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των τεσσάρων νεομαρτύρων, η μνήμη των οποίων εορτάζεται στις 28 Οκτωβρίου. Για τον βίο τους βλ. Ἱερομονάχου Μακαρίου Σιμωνοπετρίτου, *Νέος Συναξαριστὴς τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας*, Ὀκτώβριος, Ἀθῆναι 2004, 317-318.

84. Βλ. αντιστοίχως, Chatzidakis, «Recherches», εικ. 45. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, αριθ. 2.41 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

85. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Ἀθήνα 1990, αρ. 19, εικ. 21, 109.

86. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1975, αρ. 16, πίν. 18.

87. Φ. Κόντογλου, *Ἔργα Γ΄, Ἡ πονεμένη Ρωμιοσύνη*, Ἀθήνα 51980, 105-107 (στο εξής: Κόντογλου, *Ρωμιοσύνη*).

88. Παρομοίων διαστάσεων είναι τα σχέδια της Παναγίας (διαστ. 70x34εκ.), του Χριστού (διαστ. 70x33,5εκ.) και του Πρόδρομου (διαστ. 70x35εκ.), ενώ μεγαλύτερο λόγω της πολυπρόσωπης σύνθεσης είναι το σχέδιο της Σύναξης των Αποστόλων (διαστ. 106x88εκ).

γλου, όταν, αντιγράφοντας ένα εξέχον πρότυπο, όπως η παλαιολόγεια εικόνα της Σύναξης των Αποστόλων σήμερα στο Μουσείο Pushkin στη Μόσχα[89], το μεταπλάθει με σεβασμό και ευαισθησία στο προσωπικό του ζωγραφικό ύφος[90].

Παρομοίως, στο σχέδιο του Προδρόμου της συλλογής μας και στην αντίστοιχη εικόνα στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων (Εικ. 15, Εικ. 16), ο Κόντογλου προσαρμόζει με μαστοριά στους δικούς του καλλιτεχνικούς τρόπους ένα ακόμη ονομαστό υπόδειγμα του παρελθόντος, το εικονογραφικό σχήμα του οποίου ανάγεται στην πρώιμη κρητική ζωγραφική: ο Πρόδρομος με άτακτη κόμη, μηλωτή και ιμάτιο αποδίδεται όρθιος σε τοπίο βραχώδες, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα, με φτερά στους ώμους ως άγγελος. Η ραδινή μορφή ανακαλεί στην εικονογραφία και το ήθος τις αντίστοιχες εικόνες «*διὰ χειρός*» του Άγγελου Ακοτάντου, όπως αυτές στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο[91] και στη Malines στο Βέλγιο[92], από τις οποίες ο Κόντογλου δεν υιοθετεί μόνον το γενικό εικονογραφικό σχήμα της παράστασης, αλλά ταυτίζεται ακόμη και στο έμμετρο κείμενο του ειληταρίου που κρατεί ο Πρόδρομος, η πατρότητα του οποίου αποδίδεται στον εξοικειωμένο με τα λειτουργικά κείμενα ζωγράφο και πρωτοψάλτη Άγγελο. Ο Κόντογλου εμπνέεται από το κρητικό υπόδειγμα, το προσλαμβάνει και το αποδίδει με τα δικά του εκφραστικά μέσα ως γνήσιος συνεχιστής της ενιαίας παράδοσης της εκκλησιαστικής ζωγραφικής, εμπλουτίζοντας με το έργο του τις ποικίλες εικαστικές της εκφάνσεις. Συγκινημένος, ως φαίνεται, και ο ίδιος από την ολόσωμη μορφή του Βαπτιστή που «*παριστάνεται ὅμοιος μὲ ἀγριοπούλι, μὲ ὄρνιο, κοκκαλιάρης, μὲ χέρια καὶ πόδια καλαμένια, ἡλιοψημένος, μὲ κάτι μεγάλες φτεροῦγες γυπός*», καθώς «*στέκεται κουρνιασμένος σ' ἔρημο τόπο, ἀπάνω σὲ βράχια ἀσβολερὰ καὶ κατάξερα*» θεωρεί τη μεταβυζαντινή αυτή σύνθεση ως «*δεῖγμα πολύτιμο ἀποκαλυπτικῆς ζωγραφικῆς*»[93]. Για το λόγο αυτό έχει συχνά αποτυπώσει τον εικονογραφικό αυτό τύπο του Προδρόμου σε αρκετές εικόνες, από τις οποίες η παλαιότερη βρίσκεται στο παρεκκλήσιο του Ερυθρού Σταυρού (1935)[94] και ακολουθούν μία στη συλλογή

89. Η εικόνα, έργο κωνσταντινουπολίτικου εργαστηρίου, χρονολογείται στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα (*Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, exhibition Catalogue, New York 2004, αρ. 109 [A. Weyl Carr], με προηγούμενη βιβλιογραφία).

90. Κόρδης, «Δώδεκα εἰκόνες», 170-174.

91. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αρ. 28, σ. 104-107. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ* (1989-1990), Αθήνα 1991, 105-110.

92. *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, (επιμ. Μ. Βασιλάκη), κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2010, αρ. 38, σ. 178-179 (Α. Λυμπεροπούλου), με προηγούμενη βιβλιογραφία.

93. Κόντογλου, *Ρωμιοσύνη*, 95. Πρβλ. Κόντογλου, *Ἔκφρασις*, 85-88, πίν. 153-157.

94. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, εικ. 170.

Δ. Παπαδήμου (1939)[95] και τρεις ακόμη στους ναούς του Αγίου Νικολάου Κάτω Πατησίων (1947), Ευαγγελισμού στη Ρόδο (1952) και Μεταμόρφωσης στην Πρέβεζα (1954)[96].

Οι εικόνες του Ρεθύμνου και της Λακωνίας, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις[97], συνάπτονται αδιαμφισβήτητα με τα αντίστοιχα σχέδια της συλλογής, γεγονός που επιβεβαιώνει πως η «*εκτύπωσις*» του σχεδίου στην εικόνα δεν είναι δεσμευτική για το ζωγράφο, αλλά ενδεικτική. Δεν συνιστά είδος φωτοτυπικής αναπαραγωγής του ίδιου κάθε φορά θέματος σε νέα έργα, αλλά «*τὴ βάση καὶ τὸ θεμέλιον*», πάνω στα οποία ως πραγματικός δημιουργός θα συνθέσει με το προσωπικό ζωγραφικό του ιδίωμα τις μορφές των αγίων και τις «*ὑποθέσεις*» της ιστορίας της Θείας Οικονομίας «*ἀπάνω σὲ αἰώνια καὶ ἀνάλλαχτα πρότυπα*»[98].

Με οδηγό τα σχέδια εργασίας του Κόντογλου στην αθηναϊκή Συλλογή διερευνήσαμε αθέατες πλευρές της τέχνης του, παρακολουθήσαμε την επίπονη και συνάμα δημιουργική –ακόμα και για τον μεγάλο δάσκαλο– πορεία ενός θέματος *ἐν τῇ γενέσει* του, από το ταπεινό δηλαδή σχέδιο του εργαστηρίου έως την εφαρμογή του στην εικόνα ή την τοιχογραφία. Η σύγχρονη εκκλησιαστική ζωγραφική, έχοντας στην πραγματικότητα απωλέσει μεγάλο μέρος αυτής της διαδρομής, εγκλωβισμένη καθώς παραμένει –πλην ελαχίστων εξαιρέσεων– σε μια μιμητική και στείρα αναπαραγωγή καλλιτεχνικών τύπων και τρόπων του παρελθόντος, πρόσφατου και απώτερου, μήπως τελικά πλανάται, όταν θεωρεί πως βαδίζει στα ίχνη του Κόντογλου, ενώ ουσιαστικά απομακρύνεται από το όραμά του για την πραγματική αναβίωση της βυζαντινής τέχνης, με οδυνηρές συνέπειες για το παρόν και το μέλλον της;

---

95. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, εικ. 165.

96. Βλ. αντίστοιχα, Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, εικ. 339. Ασφενταγάκης, «Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα», εικ. 9. Παπαδημητρίου, «Το σχήμα Ανατολή-Δύση», 320-322, πίν. XIV-XV.

97. Η σημαντικότερη αφορά στη δεξιοκρατούσα Παναγία στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων, όπου ενώ στο σχέδιο ο μικρός Χριστός ευλογεί ορθά με το δεξιό χέρι, στην εικόνα εικονίζεται να ευλογεί αντίστροφα με το αριστερό.

98. Κόντογλου, *Ρωμιοσύνη*, 112.



Εικ. 1.
Αρχάγγελος Μιχαήλ
(αρ. κατ. 19), Αθήνα,
ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 2.
Παναγία Οδηγήτρια
(αρ. κατ. 74),
Αθήνα, ιδιωτική Συλλογή.



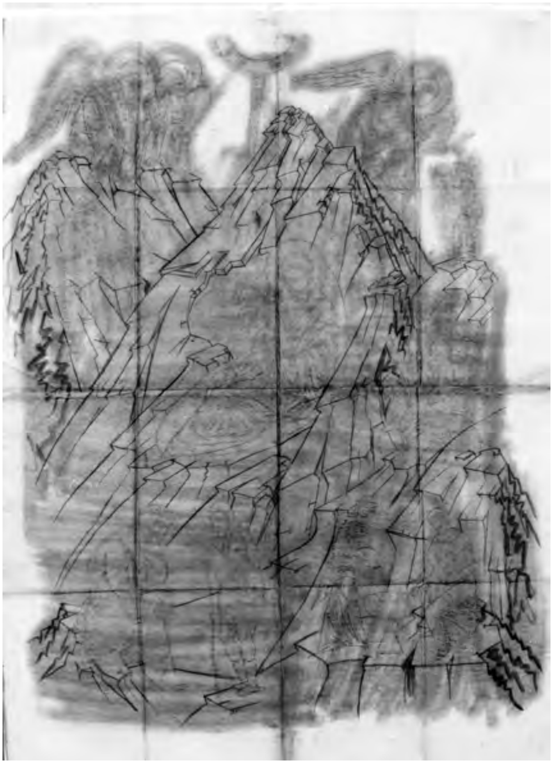
Εικ. 3.
Παναγία Γλυκοφιλούσα (αρ. κατ. 16), Αθήνα, ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 4.
Χριστός Παντοκράτωρ (αρ. κατ. 82), Αθήνα, ιδιωτική Συλλογή.

Εικ. 5.
Προφήτης Ηλίας
(αρ. κατ. 84),
Αθήνα,
ιδιωτική Συλλογή.





Εικ. 6.
Η Γέννηση του Χριστού
(αρ. κατ. 5),
Αθήνα,
ιδιωτική Συλλογή.



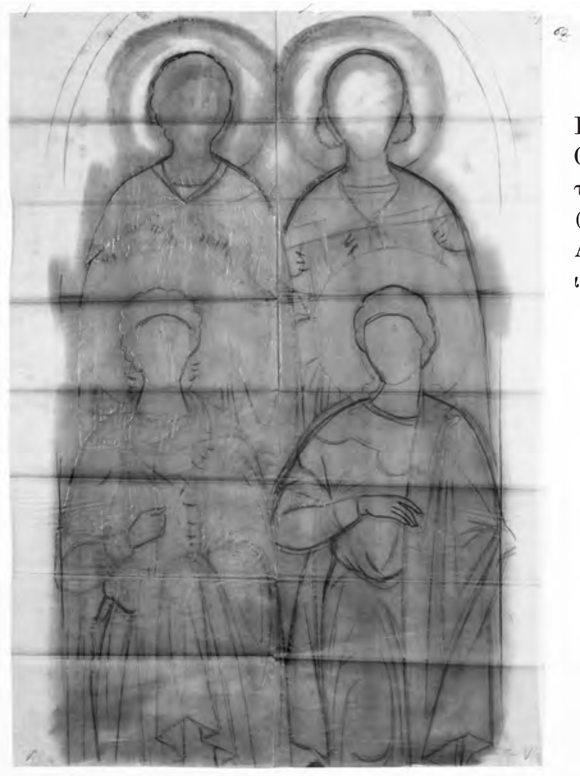
Εικ. 7. Απόστολος Παύλος (αρ. κατ. 13), Αθήνα, ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 8.
Η Παναγία του Πάθους
(αρ. κατ. 4),
Αθήνα,
ιδιωτική Συλλογή.



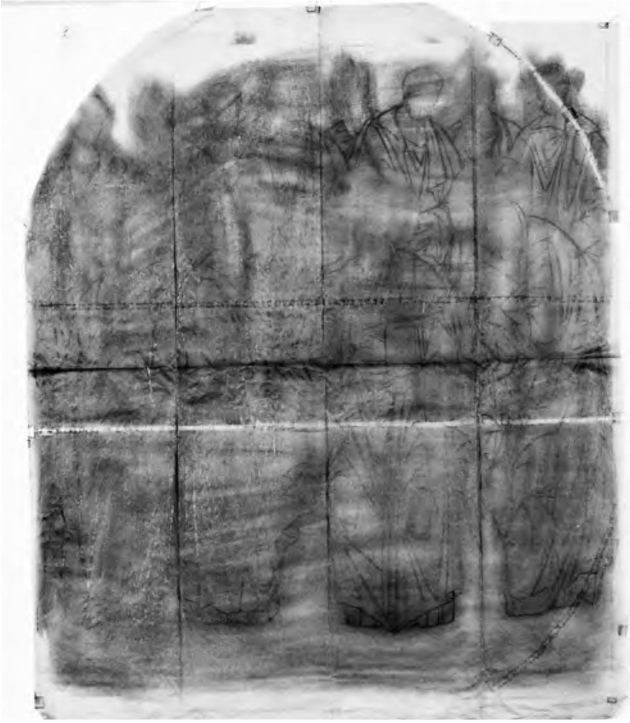
Εικ. 9.
Η Παναγία του Πάθους
(Φ. Κόντογλου, 1955),
δεσποτική εικόνα τέμπλου,
ναός Αγίων Τεσσάρων
Μαρτύρων,
Ρέθυμνο
(φωτ. Γ. Χοχλιδάκης).



Εικ. 10.
Οι τέσσερις νεομάρτυρες
του Ρεθύμνου
(αρ. κατ. 62),
Αθήνα,
ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 11.
Οι τέσσερις νεομάρτυρες
του Ρεθύμνου
(Φ. Κόντογλου, 1955),
δεσποτική εικόνα τέμπλου,
ναός Αγίων Τεσσάρων
Μαρτύρων,
Ρέθυμνο
(φωτ. Γ. Χοχλιδάκης).



Εικ. 12. Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων (αρ. κατ. 29), Αθήνα, ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 13. Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων (α΄ μισό 14ου αι.), State Pushkin Museum of Fine Arts, Μόσχα (πηγή: *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, exhibition Catalogue, New York 2004).



Εικ. 14. Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων (Φ. Κόντογλου, 1956), δεσποτική εικόνα τέμπλου, παρεκκλήσιο Αγίων Αποστόλων, Ι. Μ. Αγίων Αναργύρων, Λακωνία (πηγή: Γ. Κόρδης, *Παράδοση καὶ δημιουργία στὸ εἰκαστικὸ ἔργο τοῦ Φώτη Κόντογλου*, Ἀθήνα 2006).



Εικ. 15. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (αρ. κατ. 36), Αθήνα, ιδιωτική Συλλογή.



Εικ. 16. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (Φ. Κόντογλου, 1956), δεσποτική εικόνα τέμπλου, παρεκκλήσιο Αγίων Αποστόλων, Ι. Μ. Αγίων Αναργύρων, Λακωνία (πηγή: Γ. Κόρδης, *Παράδοση καὶ δημιουργία στὸ εἰκαστικὸ ἔργο τοῦ Φώτη Κόντογλου*, Ἀθήνα 2006).

ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΕΔΙΩΝ ΦΩΤΗ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ		
ΑΡ. ΚΑΤ.	**ΘΕΜΑ**	**ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ (εκ.)**
1.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	172 × 50
2.	Παναγία Γλυκοφιλούσα	35 × 25
3.	Άγιος Νικόδημος ο Αγιορείτης	35 × 24,5
4.	Παναγία του Πάθους	100 × 70
5.	Γέννηση του Χριστού	137 × 100
6.	Παναγία Δεομένη (από Δέηση)	100 × 45
7.	Χριστός Παντοκράτωρ (από Δέηση)	100 × 54,5
8.	Προφήτης (αδιάγνωστος)	70 × 75
9.	Προφήτης (αδιάγνωστος	70 × 75
10.	Παναγία Οδηγήτρια	116 × 60
11.	Αγία Τριάδα	116 × 50
12.	Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος	115 × 62,5
13.	Απόστολος Παύλος	100 × 70,5
14.	Άγιος Νικόλαος	151 × 50
15.	Άγιος Νείλος	100 × 70
16.	Παναγία Γλυκοφιλούσα	72 × 43
17.	Χριστός Παντοκράτωρ	98,5 × 52
18.	Αρχάγγελος Γαβριήλ (από Ευαγγελισμό)	96,5 × 34
19.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	100 × 49
20.	Άγιος Ευθύμιος	176 × 69
21.	Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος	144 × 100
22.	Άγιος Χριστόφορος	172 × 69
23.	Αρχάγγελος	155 × 69
24.	Αρχάγγελος	155,5 × 70
25.	Αρχάγγελος	144 × 100
26.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	144 × 100
27.	Αρχάγγελος Γαβριήλ (από Ευαγγελισμό)	138 × 99
28.	Χριστός Μέγας Αρχιερεύς	100 × 70
29.	Σύναξη των Αποστόλων	106 × 88
30.	Κοίμηση Θεοτόκου	140 × 100
31.	Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος	100 × 58
32.	Παναγία (από Ευαγγελισμό)	164 × 70
33.	Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (από Δέηση)	100 × 46
34.	Άγιος (αδιάγνωστος)	104 x 60
35.	Παναγία Γλυκοφιλούσα	100 × 56
36.	Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος	70 × 35
37.	Παναγία Γλυκοφιλούσα	82 × 69
38.	Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος (;)	100 × 70
39.	Παναγία βρεφοκρατούσα	100 × 55
40.	Άγιος Ευστάθιος	99 × 70
41.	Άγιος Γεώργιος	100 × 70
42.	Άγιος Σπυρίδων	100 × 56
43.	Άγιος Νικόλαος	100 × 54

ΑΡ. ΚΑΤ.	ΘΕΜΑ	ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ (εκ.)
44.	Άγιος Γεώργιος	100 × 52
45.	Χριστός Παντοκράτωρ	72 × 45
46.	Άγιος Γεώργιος	100 × 56
47.	Άγιος Ανδρέας	92 × 52
48.	Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος	72 × 51
49.	Αγία (αδιάγνωστη)	100 × 53
50.	Άγιος Γεώργιος	70 × 49,5
51.	Τρεις Ιεράρχες	101 × 72
52.	Αγία (αδιάγνωστη)	144 × 62,5
53.	Παναγία Οδηγήτρια	100 × 70
54.	Παναγία Οδηγήτρια	70 × 34
55.	Χριστός Εσταυρωμένος	125 × 116
56.	Παναγία Ευαγγελισμού	147,5 × 69,5
57.	Αρχάγγελος Γαβριήλ (;)	111 ×49,5
58.	Ιεράρχης (Ιερόθεος, επίσκοπος Αθηνών ;)	113 × 72
59.	Χριστός Παντοκράτωρ	115 × 67
60.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	100 × 65,5
61.	Μέγας Κωνσταντίνος	99 × 70,5
62.	Τέσσερις νεομάρτυρες του Ρεθύμνου	99 × 70
63.	Αρχάγγελος Γαβριήλ	98,5 × 56
64.	Ιεράρχης (Νικόλαος ;)	130 × 50
65.	Άγιος Γεώργιος	35 × 30
66.	Άγιος Νικόλαος	41 × 30
67.	Αγία Αικατερίνη	134,5 × 30
68.	Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος	35 × 29,8
69.	Άγιο Μανδήλιο	68,5 × 99,5
70.	Ευαγγελισμός της Θεοτόκου	100 × 70
71.	Χριστός Παντοκράτωρ	70 × 33,5
72.	Άγιος Κοσμάς ο Αιτωλός	64 × 44
73α.	α) Αρχάγγελος Γαβριήλ (Ευαγγελισμού) (βημόθυρο)	78 × 32
73β.	β) Παναγία (Ευαγγελισμού) (βημόθυρο)	80 × 23
74.	Παναγία Οδηγήτρια	51 × 44
75.	Παναγία Οδηγήτρια	35 × 29,5
76.	Αγία Αικατερίνη	100 × 70
77.	Άγιος (αδιάγνωστος)	72 x 45,5
78.	Απόστολος Παύλος	78 × 60
79.	Χριστός Παντοκράτωρ	116 × 60
80.	Άγιος Παντελεήμων	107 × 38
81.	Αρχάγγελος Γαβριήλ	86 × 50
82	Χριστός Παντοκράτωρ	72,5 × 44
83	Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος	116 × 59,5
84.	Προφήτης Ηλίας	98 × 63,5

Σάββας Παντζαρίδης

Ο ΓΕΡΩΝ ΜΕΛΕΤΙΟΣ ΣΥΚΙΩΤΗΣ, ΠΡΩΤΟΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΤΟΥ ΦΩΤΗ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΝΑΖΑΡΗΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

Γεννήθηκε στην Αταλάντη Φθιώτιδος στα 1905 και εργάστηκε μετά τις εγκύκλιες σπουδές του ως βοηθού φαρμακοποιού. Στα 1924 κείρεται μοναχός στη Βατοπαιδινή Σκήτη του Αγίου Δημητρίου και αργότερα εγκαταβιώνει στο Ιβηρίτικο κελί του Τιμίου Προδρόμου. Ο γέρων Μελέτιος (Εικ. 1) ήρθε στο Άγιο Όρος με σκοπό να σπουδάσει την τέχνη της αγιογραφίας. Στη γενική άρνηση των εργαστηρίων αγιογραφίας να τον δεχτούν ως λαϊκό μαθητευόμενο αγιογράφο, εκάρη μοναχός. Μαθήτευσε κοντά στο φημισμένο αγιογράφο Ιωαννίκιο Μαυρόπουλο του κελίου των Σκουρταίων[1]. Έτυχε της ευνοϊκής μαθητείας να τελειοποιηθεί αγιογραφώντας εξ ολοκλήρου μόνος του εικόνες[2]. Ο γέρων Μελέτιος τα χρόνια αυτά μέχρι τη νέα μετεγκατάστασή του εργάστηκε τον περισσότερο χρόνο ως καλλιγράφος και αγιογράφος της ναζαρηνής ζωγραφικής (Εικ. 2, 3, 4). Οι εικόνες της ναζαρηνής ζωγραφικής απόφεραν στα αγιογραφικά εργαστήρια οικονομική άνεση[3]. Πολλά κελιά ανακαινίστηκαν και άλλα

---

1. Ο ιερομόναχος Ιωαννίκιος Μαυρόπουλος είναι ένας από τους πιο άρτια κατηρτισμένους ζωγράφους της εποχής του με μετάλλιο της Ακαδημίας Τεχνών της Αγίας Πετρούπολης. Αναφορά στο έργο του με εικόνες: Αγγέλου Σεραϊδάρη, *Φωτογραφικό οδοιπορικό στο Άγιον Όρος 1935*, Αγιορειτική φωτοθήκη, Μουσείο Μπενάκη-Φωτογραφικό Αρχείο, Αγιον Όρος 1995, εικ. 7, 8, 9.

2. Οι μαθητευόμενοι αγιογράφοι μαθήτευαν περισσότερο στα ενδύματα, στα κτήρια και μετά από χρόνια τούς επέτρεπαν να μαθητεύσουν στα πρόσωπα. Ο γέρων Μελέτιος λόγω του ταλέντου του και της εμπιστοσύνης του Ιωαννίκιου ζωγράφιζε εξ ολοκλήρου εικόνες. Αυτή η ευνοϊκή μεταχείρηση του έδωσε την οικονομική δυνατότητα να αγοράσει το Διονυσιάτικο κελί του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, κοντά στις Καρυές.

3. Ο Ζωγραφίδης Γιώργος κάνει μια εκτεταμένη αναφορά στο φαινόμενο της ναζαρηνής ζωγραφικής στο Άγιον Όρος το αναλύει διεξοδικά. Ζωγραφίδη Γιώργου, «Σχόλια πάνω στην τύχη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στο Ελληνικό κράτος και το Άγιον Όρος, 18ος-19ος αιώνας» (Ιδεολογικές ανακατατάξεις και θρησκευτική τέχνη), ανάτυπο από το περιοδικό *Γρηγόριος Παλαμάς*, τευχ. 74 (1991), σσ. 1019-1084.

επισκευάστηκαν. Το κελί του γέροντα Μελετίου είχε αυτή την οικονομική δυνατότητα να φιλοξενεί πολλούς προσκυνητές αλλά και αλλοδαπούς περιηγητές. Στην Γερμανική κατοχή ανέπτυξε πλούσια εθνική δράση, κρύβοντας και φυγαδεύοντας Έλληνες και Άγγλους αξιωματικούς στη Μέση Ανατολή. Στα δύσκολα χρόνια της κατοχής έκρυψε και φυγάδευσε τον Άγγλο αξιωματικό Mr. E. C. Peacock. Μετά τη λήξη του πολέμου ο Άγγλος αξιωματικός τον επισκεφτηκε για τον εκφράσει τις ευχαριστίες του. Στο πλαίσιο των φιλικών επισκέψεων διοργάνώθηκε έκθεση βυζαντινών εικόνων στο Λονδίνο αλλά και ζωντανό εργαστήριο, στο οποίο ο γέρων Μελέτιος παρουσίασε τα στάδια αγιογράφησης μιας εικόνας(Εικ. 5)[4].

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο γνώρισε τον Φώτη Κόντογλου, ο οποίος επισκεπτόταν το Άγιο Όρος για να μελετήσει τις θαυμάσιες αγιογραφίες του Εμμανουήλ Πανσέληνου και του Θεοφάνους του Κρητός[5]. Ο γέρων Μελέτιος, σαν ανήσυχο πνεύμα και πολυτάλαντος καλλιτέχνης, άρχισε μια νέα αρχή στην παραδοσιακή τέχνη της Ορθοδοξίας. Η επαφή του τα προηγούμενα χρόνια με τους κατάγραφους ναούς με τη βυζαντινή αγιογραφία, αλλά και με τους πολλούς ερευνητές που φωτογράφιζαν τις θαυμάσιες τοιχογραφίες και εικόνες ώθησε τον γέροντα Μελέτιο σε μια αναθεώρηση της άποψής του για την αγιογραφία στο Άγιο Όρος. Ο Φώτης Κόντογλου βρήκε στο φιλόξενο κελί του γέροντα Μελετίου την ευκαιρία να μιλήσει για πρώτη φορά για την περιφρονημένη τέχνη της Ορθοδοξίας[6]. Ο γέρων Μελέτιος τον ακολούθησε για τρία περίπου χρόνια

4. Φώτη Κόντογλου, *Η Τέχνη του Άθω*, Αθήνα 1923. Στο εν λόγω άλμπουμ ο Φ.Κ. επειχειρεί να υπενθυμίσει στους Αγιορείτες πατέρες οτι η ορθοδοξη τέχνη που αποτύπωσε απο τις Μονές ειναι η ορθόδοξη τέχνη, ξεχασμένη στους τοίχους των καθολικών των μονών και σκητών. Την εποχή αυτή όλα τα καλλιτεχνικά εργαστήρια ζωγραφίζουν με δυτικό ιδίωμα της λεγομένης ναζαρηνής ζωγραφικής. Αυτή την επιθυμία του για επιστροφή στην πατροπαράδοτη εικονογραφία την εκφράζει στην τελευταία παράγραφο της επιστολής του: *«Τὸ αἴσθημά μου γιὰ τοὺς βυζαντινοὺς εἶναι βαθύ, μὰ τὰ μέσα μου εἶναι περιορισμένα, ἄμποτε ἡ ταπεινὴ δοκιμή μου νὰ γίνει ἀφορμὴ νὰ καταπιαστοῦν τὴν ὡραία τούτη ἐργασία ἄλλοι καλύτερα ἐφοδιασμένοι ἀπὸ μένα καὶ στὸ πουγγὶ καὶ στὴ μαστοριά»*.

5. Ο Φώτης Κόντογλου ήταν στενός φίλος του γέροντα Ζαχαρία της καλύβης των Αρχαγγέλων στη Σκήτη των Καυσοκαλυβίων θαυμάσιου εκτελεστή της ρωσικής τέχνης, τον οποίο επισκέπτονταν και προσπάθησε πολλές φορές να τον πείσει να αλλάξει τεχνική, αλλά δεν το κατόρθωσε, Ιερομονάχου Μαξίμου Καυσοκαλυβίτου, *Ασκητικές μορφές και διηγήσεις από τον Άθω*, Άγιον Όρος 2006, σ. 190.

6. Ὁ Φ.Κ. πέτυχε νάα πείσει τον Γέροντα Μελέτιο για την αξία της βυζαντινής ζωγραφικής, κάτι που δεν κατάφερε τη δεκαετία του 30 στα Κατουνάκια. Για τον λόγο αυτό τόνιζε με κάθε ευκαιρία *«Δὲν συνέβη ὅμως τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὰ ἔργα τῶν ὀρθοδόξων ἁγιογράφων, ὅπου ὑπέστησαν ἐπίδρασιν καὶ πονηρὰν γοητείαν τὰς χαμαιζήλου τέχνης τῆς Δύσεως, οἱ ὁποῖοι οὕτω ἔχασαν τὴν ψυχικὴν ἁγνότητα, καὶ διὰ τοῦτο τὰ ἔργά των ἐστερήθησαν τὴν πνευματικότητα τῆς λειτουργικῆς τέχνης καί, μετ' αὐτῆς, τὴν τεχνικὴν γνησιότητα, κατὰ τὸν λόγον τοῦ ἁγίου Ἰσαὰκ τοῦ*

(1952-54) και μαθητεύει στο εργαστήρι του Φώτη Κόντογλου στην Αθήνα, μαθαίνοντας τα μυστικά της αγιογραφίας, τόσο στην τοιχογραφία, όσο και στη φορητή εικόνα[7] (Εικ. 6, 7). Η αίσθηση από τα έργα μαθητείας στο εργαστήρι του Φ.Κ. είναι τεράστια για τα καλλιτεχνικά δεδομένα της εποχής. Το έργο του Φ.Κ. είναι τεράστιο και αυτό φαίνεται από τις παραγγελίες που γίνονται από τον έξω κόσμο, σε βυζαντινό στυλ. Πολλές συνοδείες προσπαθούν να αντιγράψουν έργα του Θεοφάνη του Κρητός με την τεχνική του λαδιού, χωρίς μεγάλη επιτυχία. Η έκθεση αντιγράφων από τον ναό του Πρωτάτου των Ιωσαφαίων κατά την Χιλιετηρίδα 1963[8] στο ισόγειο του κελίου τους στις Καρυές έδωσε το στίγμα επιστροφής στη βυζαντινή παράδοση, αν και τα έργα φιλοτεχνήθηκαν με τεχνική του λαδιού. Τελικά το εργαστήρι του γέροντα Μελετίου γίνεται καθολικό σπουδαστήριο. Προσελκύει όλες τις αγιογραφικές συνοδείες, οι οποίες μαθητεύουν στην τεχνική της αυγοτέμπερας. Εν τω μεταξύ ο Φ.Κ. επισκέπτεται μόνο τον γέροντα Μελέτιο με τον οποίο αντιγράφουν και φωτογραφίζουν έργα της Κρητικής ζωγραφικής.

Στις 23.10.1953 διορίζεται καθηγητής βυζαντινής μουσικής στην επαναλειτουργούσα Αθωνιάδα Σχολή με σχολάρχη τον Μητροπολίτη Μιλητουπόλεως κ. Ναθαναήλ[9].

Στα 1959 μετακομίζει στο Διονυσιάτικο κελί του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στις Καρυές. Οργανώνει το πρώτο εργαστήρι βυζαντινής αγιογραφίας. Αγιογραφεί και διδάσκει σε πολλούς μαθητές, τόσο σε μοναχούς, όσο και σε λαϊκούς (Εικ. 8, 9)[10]. Η σταδιακή στροφή των αγιογράφων στην παραδοσιακή βυζαντινή αγιογραφία επιφορτίζει τον γέροντα Μελέτιο με την «*υποχρέωση*» να

Σύρου, ὁ ὁποῖος λέγει: «Ὁ τὴν στιλπνότητα ἀγαπῶν οὐ δύναται κτήσασθαι ταπεινὰς ἐνθυμήσεις» καὶ κατὰ τὸν λόγον τοῦ ὁσίου Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου, ὅστις λέγει: «Ἡ ὑπερηφάνεια ἀναγκάζει ἐπινοεῖν καινοτομίας, μὴ ἀνεχομένη τὸ ἀρχαῖον», Φώτη Κόντογλου, *Ἡ πονεμένη Ρωμιωσύνη*, Ἀθήνα 1975, σσ. 129-130.

7. Μαρτυρία του ιδίου γέροντα Μελετίου σε ντοκιμαντέρ της ΕΤ2 «*Ο Εμμ. Πανσέληνος και η μακεδονική σχολή της αγιογραφίας*».

8. Η Χιλιετηρίδα του 1963 στάθηκε και το ιστορικό ορόσημο του τέλους της ναζαρηνής ζωγραφικής στο Άγιο Όρος, που τέθηκε στο Γ′ Επιστημονικό Συνέδριο «*Από τον Διονύσιο εκ Φουρνά στον Φώτη Κόντογλου και στα Σύγχρονα Εικονογραφικά Εργαστήρια του Αγίου Όρους*», Νοέμβριος 2008, με την ευθύνη της Επιστημονικής Επιτροπής, η οποία αποτελούνταν από τους: Αθανάσιος Παλιούρας, Ομ. Καθ. Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Πρόεδρος, Ιωακείμ Παπάγγελος, Δρ. Αρχαιολόγος, Μέλος, Γεώργιος Κόρδης, Λέκτορας Θεολογικης Σχολής ΕΚΠΑ, ζωγράφος, Μέλος Σάββας Παντζαρίδης, Υπ. Διδ. Θεολογίας, Μέλος, και εκ μέρους της Ιεράς Κοινότητος του Αγίου Όρους: Γέρων Συμεών Διονυσιάτης, Γέρων Νικόδημος Αγιοπαυλίτης.

9. Ναθαναήλ, μητροπολίτου Μιλητουπόλεως, Η επαναλειτουργία της Αθωνιάδος, στο *Επετηρίς Αθωνιάδος σχολής*, εκδ. «Αστήρ» Αλ. & Ε. Παπαδημητρίου, Αθήναι 1966, σ. 34.

10. Κωνσταντίνου Δ. Καλοκύρη, *Αθως*, θέματα αρχαιολογίας και τέχνης, Αθήνα 1963, σ. 265.

διδάσκει, εφαρμόζοντας τα ευαγγελικά λόγια «*δωρεὰν ἐλάβετε, δωρεὰν δότε.*». Δεν υπάρχει αγιογράφος, ο οποίος πλησίασε τον γέροντα Μελέτιο και δεν ωφελήθηκε από τη βοήθειά του. Στα χρόνια αυτά αποκτά και τον πρώτο υποτακτικό και μαθητευόμενο αγιογράφο π. Κοσμά.

Δίδαξε βυζαντινή αγιογραφία και βυζαντινή μουσική στην Αθωνιάδα Εκκλησιαστική Σχολή μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990 (Εικ. 10, 11).

Αγιογράφησε πολλές εικόνες, που αποτέλεσαν τα πρότυπα για πολλούς αγιογράφους. Η ενασχόλησή του και με τη φωτογραφία είχε ως αποτέλεσμα να αποκτήσει ένα αξιοθαύμαστο αρχείο βυζαντινών εικόνων και τοιχογραφιών, το οποίο μοίραζε απλόχερα. Στα συχνά ταξίδια του στο εξωτερικό εφοδιάστηκε με ακριβές φωτογραφικές κάμερες και φακούς, τις οποίες χρησιμοποίησε για την καλή και επαγγελματική φωτογράφηση.

Αργότερα, στη δεκαετία του '70, αγιογράφησε με τη βοήθεια των μαθητών το ναό στη γενέτειρά του Αταλάντη, στον Άγιο Κωνσταντίνο, στα Καμένα Βούρλα, αλλά και πολλές εικόνες σε τέμπλα ναών, όπως στην Ιερά Μονή Αγίας Τριάδος στην Τούμπα Σερρών και στην Ιερά Μονή Πεντέλης Αττικής. Εικόνες του βρίσκονται επίσης στη Μονή Μεγίστης Λαύρας και σε πολλά αγιορειτικά κελιά.

Αξιοσημείωτες είναι οι εκθέσεις αγιογραφίας που έκανε ο γέροντας με τον Φώτη Κόντογλου, πάνω σε τουριστικό πλοίο για την Ιταλία. Αργότερα, με τη βοήθεια του φίλου του Άγγλου αξιωματικού E. C. Peacock, εξέθεσε πολλά δικά του αντίγραφα του Πρωτάτου σε έκθεση που διοργανώθηκε προς τιμή στη Μεγάλη Βρετανία (1970). Στην εν λόγω έκθεση ο γέροντας οργάνωσε μικρό εργαστήρι, στο οποίο επέδειξε την εργασία και την πορεία της αγιογράφησης μιας εικόνας. Στο κελί του σήμερα βρίσκονται πολλά ημιτελή τέτοια έργα πάνω σε καμβά.

Πολλά εξαιρετικά του έργα βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές, όπως εικόνες του στη συλλογή του φίλου του και συνεργάτη σε θέματα βοτανολογίας φαρμακοποιού κ. Δημητρίου Γκριζάνη στην Αθήνα (Εικ. 13, 14, 15)[11] και στη συλλογή του ανεψιού του κ. Αθανασίου Μπάφα επίσης στην Αθήνα (Εικ.16, 17).

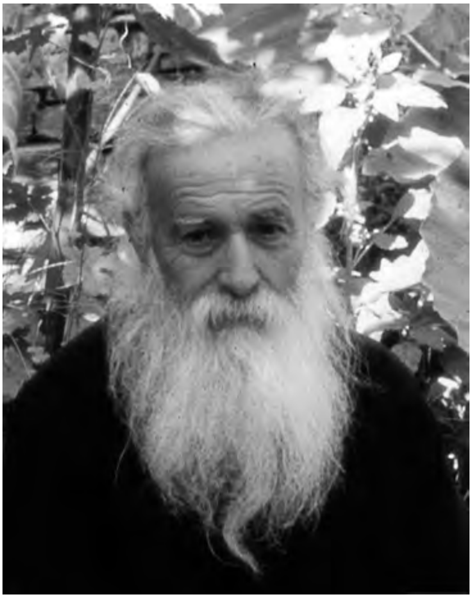
Έργα του ακόμη εκτυπώθηκαν και κυκλοφορήθηκαν από τον εκδοτικό οίκο Απέργη, όπως η εικόνα του εναγκαλισμού Πέτρου και Παύλου, με αφορμή τη συνάντηση του Οικουμενικού Πατριάρχη Αθηναγόρα με τον Πάπα Ρώμης Παύλο ΣΤ′ στις 5-6 /1/1964 (Εικ.17), οι εικόνες του ευαγγελιστή

11. Με τον φαρμακοποιό κ. Δημήτριο Γκριζάνη συνεργάστηκε σε θέματα βοτανολογίας. Οι γνώσεις του πάνω στα βότανα ειναι αξιοζήλευτη, ώστε να προκαλεί τον θαυμασμό αλλά και τη συνεργασία με πολλούς επιστήμονες, κατι που αγαπούσε από τα γυμνασιακά του χρόνια, όταν εργαζόταν ως βοηθός φαρμακοποιού στη γενέτειρά του.

Ιωάννη με τον Πρόχορο, του ευαγγελιστή Λουκά και η εικόνα των Εισοδίων της Θεοτόκου.

Δυστυχώς ο γέρων Μελέτιος δεν κράτησε αρχείο εικόνων, κάτι που έκαναν και άλλοι αγιογραφικοί οίκοι, αλλά στην προσπάθεία μου να βρω κάποια έργα του στο κελί του συνάντησα την άρνηση του νέου γέροντα Μελετίου για συνεργασία[12].

12. Για το φωτογραφικό υλικό θέλω να ευχαριστήσω τον γέροντα του κελίου Αγίου Δημητρίου Νικόλαο Τριγωνά, τον π. Κοσμά, υποτακτικό του γέροντα Μ., τους κ.κ. Δημήτριο Γριζάνη φαρμακοποιό, Αθανάσιο Μπάθα, ανεψιό του και τον Ανδρέα Παπαδημόπουλο, μαθητή του γέροντα.



Εικ. 1.
Ο Γέρων
Μελέτιος Συκιώτης.



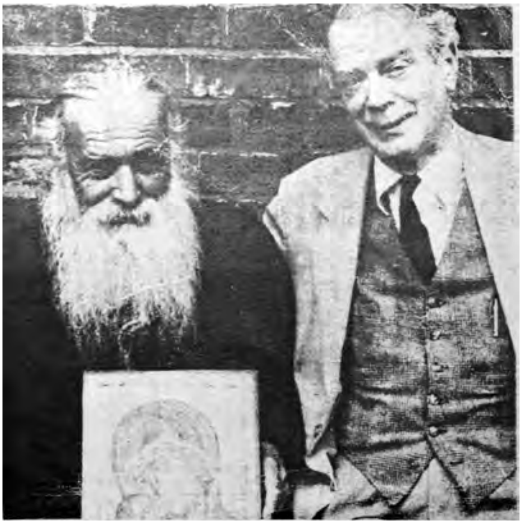
Εικ. 2.
Ο Άγιος Μελέτιος
Αντιοχείας,
εργο Μελετίου Συκιώτου
(ναζαρηνής
ζωγραφικής).



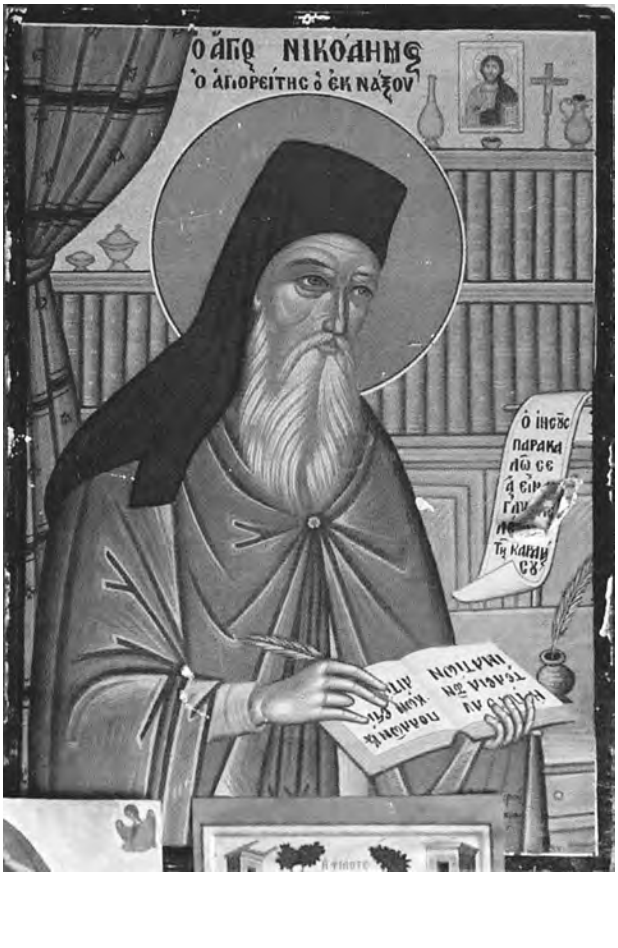
Εικ. 3.
Αρχάγγελος Μιχαήλ,
έργο Μελετίου Συκιώτου
στο παρεκκλήσιο του κελιού του
Ευαγγελισμός της Θεοτόκου,
Καρυές.



Εικ. 4. Δέηση, έργο ναζαρηνής ζωγραφικής, έργο Μελετίου Συκιώτου
στο παρεκκλήσιο του κελιού του Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, Καρυές.



Εικ. 5.
Ο γέρων Μελέτιος
με τον Άγγλο
Mr E. C. Peacock,
τον οποίο κατά την
κατοχή έκρυψε
και φυγάδευσε
στη Μέση Ανατολή.



Εικ. 6.
Άγιος Νικόδημος
ο Αγιορείτης
ο εκ Νάξου,
εργο μαθητείας
στο εργαστήρι
του Φώτη Κόντογλου.



Εικ. 7.
Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος με τον απόστολο Παύλο, έργο μαθητείας στο εργαστήρι του Φώτη Κόντογλου.



Εικ. 8.
Εργαστήρι αγιογραφίας στο Διονυσιάτικο κελί με τον μαθητή του μοναχό Κοσμά και λαϊκό μαθητή.



Εικ. 9. Διδάσκοντας σε μαθητή.



Εικ. 10. Αγιογραφώντας έργο του Εμμ. Πανσελήνου «Χριστός Αναπεσών».



Εικ. 11. Διδάσκοντας σχέδιο στους μαθητές της Αθωνιάδος σχολής.



Εικ. 12. Η αποτομή της τίμιας κεφαλής του Ιωάννου Προδρόμου,
έργο κρητικής τεχνοτροπίας.



Εικ. 13.
Παναγία Γλυκοφιλούσα,
ιδιωτική συλλογή
Δημητρίου Γκιζάνη,
Αθήνα.



Εικ. 14.
Παναγία Οδηγήτρια,
ιδιωτική συλλογή
Δημητρίου Γκιζάνη,
Αθήνα.



Εικ. 15. Χριστός Αναπεσών, ιδιωτική συλλογή Δημητρίου Γκιζάνη, Αθήνα.



Εικ. 16. Άγιος Γεώργιος, ιδιωτική συλλογή Αθανασίου Μπάφα, Αθήνα.



Εικ. 17. Απόστολοι Πέτρος και Παύλος, ιδιωτική συλλογή Αθανασίου Μπάφα (αντίγραφο), Αθήνα (το αυθεντικό δωρίστηκε στον Πάπα Ρώμης Παύλο ΣΤ΄).

Ξανθή Προεστάκη

Ο ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ ’30

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΤΟΥΣ ΑΜΠΕΛΟΚΗΠΟΥΣ

Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης τον 20ό αι., και ιδιαίτερα με τη γενιά του ’30 και τον γόνιμο συγκερασμό της παράδοσης με τα ξένα καλλιτεχνικά ρεύματα, πέτυχε τον επαναπροσδιορισμό της νεοελληνικής τέχνης και την ενέταξε στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία.

Ο Σπυρίδων Παπανικολάου[1], ένας από τους ζωγράφους της γενιάς αυτής, εγγράφεται στον κύκλο των μαθητών και συνεργατών του Φώτη Κόντογλου. Γεννήθηκε στο Μοναστήρι της Τριφυλίας το 1905 και πέθανε στην Αθήνα το 1986. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, στην τάξη γλυπτικής του Θωμά Θωμόπουλου, αργότερα όμως στράφηκε στη ζωγραφική. Ασχολήθηκε τόσο με την εκκλησιαστική ζωγραφική όσο και με την κοσμική. Πήρε μέρος σε ομαδικές και ατομικές εκθέσεις.

Η γνωριμία του με τον Φώτη Κόντογλου ήταν καθοριστική. Μετά το ρομαντικό-ναζαρηνό ύφος που επικρατεί στην επίσημη εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα από τη δεκαετία του 1840 μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι.[2], ο Φώτης Κόντογλου απαντά στο αίτημα της επιστροφής στη βυζαντινή

---

1. Δ. Παυλόπουλος, *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, Αθήνα 1999, 3, 448. Στ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι*, 4, – *Λεξικό των Ελλήνων ζωγράφων (16ος-20ός αι.)*, Αθήνα 1977. Β. Α. Κουντουρίδης, *90 Έλληνες ζωγράφοι, χαράκτες και γλύπτες*, Αθήνα 1991, 225 κ.ε. (στο εξής: Κουντουρίδης, *90 Έλληνες ζωγράφοι*). Δ. Παπαστάμος, *Πινακοθήκη Αβέρωφ*, Μέτσοβο, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 1992.

2. Για τη ναζαρηνή τέχνη βλ. ενδεικτικά Ευ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, Θεσσαλονίκη 1984, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Ι. Ζάρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1997, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική, Κωνσταντίνος Φανέλλης, Λουδοβίκος Θείρσιος, Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος, Κωνσταντίνος Αρτέμης*, Αθήνα 1977. Δ. Παυλόπουλος, «Η απή-

παράδοση χρησιμοποιώντας εικονογραφικά και τεχνοτροπικά βυζαντινά πρότυπα, οριοθετώντας με αυτό τον τρόπο την εκκλησιαστική ζωγραφική της νεώτερης Ελλάδας[3].

Από τη δεκαετία του '50 ήδη, ο Σπυρίδων Παπανικολάου συνεργάστηκε με τον Κόντογλου στη τοιχογράφηση αρκετών εκκλησιών, στην Καπνικαρέα, στον Άγιο Χαράλαμπο στο Πολύγωνο, στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης, στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Στεμνίτσα κ.α. Αργότερα όμως, ανέλαβε μόνος του την τοιχογράφηση σημαντικών ναών, όπως ο Άγιος Δημήτριος Αμπελοκήπων και ο Άγιος Θωμάς στο Γουδί. Ζωγράφισε, επίσης, πολλές φορητές εικόνες, ενώ ήταν και εξαιρετικός ψηφιδογράφος. Έργα του βρίσκονται στη Μητρόπολη Αθηνών, στον Άγιο Δημήτριο Αμπελοκήπων, στη Μονή Πετράκη κ.α.[4]

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου είναι ένας ναός μεγάλων διαστάσεων και βρίσκεται στην οδό Πανόρμου. Ανήκει στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο. Έχει τριμερές ιερό με τρεις εσωτερικά ημικυκλικές κόγχες. Εξωτερικά είναι επενδεδυμένος με πελεκημένη πέτρα.

Στον κυρίως ναό, στο δυτικό τόξο σώζεται μεγαλογράμματη κτητορική επιγραφή (Εικ. 1) μεταξύ μιας παράστασης με τον Χριστό Αναπεσόντα, δυο Αρχαγγέλους που τον παραστέκουν, τους δώδεκα Αποστόλους ολόσωμους και μετωπικούς (Εικ. 2), τον Ιωάννη Πρόδρομο και τον προφήτη Ησαΐα:

χηση των Ναζαρηνών», στο: *Ιστορώντας το Θείο. Νεοελληνική Εκκλησιαστική Ζωγραφική*, εφημ. *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 14-15/04/2001, σ.4-7. Κ. Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1990. Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Θεσσαλονίκη 2011 (στο εξής: Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*). Σπ. Μοσχονάς, «Η εργασία του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου στο ναό της Παντάνασσας Πατρών και τα εικονογραφικά του πρότυπα», *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Θεολογική Σχολή Αθηνών, Αθήνα 2009, 339-360.

3. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, Αθήνα 1991 (στο εξής: Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*). Ν. Ζίας, «Μικρόν εισοδικόν στις αναζητήσεις ελληνικής έκφρασης της Γενιάς του '30» στο: *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας, η «Γενιά του '30»*, Κατάλογος Δ.Κ.Ε.Τ. ΑΕΝΑΟΝ, Αθήνα 1994. Ν. Ζίας, *Η κοσμική ζωγραφική του Φ. Κόντογλου*, Αθήνα 1985, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Ν. Χατζηνικολάου, *Εθνική τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα 1982. Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Φώτιος Κόντογλου. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 1978. Ν. Ζίας (επιμ.), *Photis Kontoglou. Reflections of Byzantium in the 20th century – Φώτης Κόντογλου. Ανταύγειες του Βυζαντίου στον 20ό αι.*, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού. Για τη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική τον 20ό αι. Βλ. επίσης Σπ. Μοσχονάς, «Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον κατά τον 20ό αιώνα: μια επισκόπηση», *Ιστορώντας την υπέρβαση: από την παράδοση του Βυζαντίου στη Νεώτερη Τέχνη* (επιμ. Χρ. Μαργαρίτης), Κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Άνδρου - Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα 2013, 51-61 όπου η σχετική βιβλιογραφία.

4. Κουντουρίδης, *90 Έλληνες ζωγράφοι*, 225 κ.ε.

1. † ΕΝ ΟΝΟΜΑΤΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΥΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ. ΙΣΤΟΡΗΘΗ
2. Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
3. ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΩΝ ΕΥΣΕΒΩΝ ΕΝΟΡΙΤΩΝ ΕΠΙ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
4. Κ(ΑΙ) ΠΑΣΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Κ. ΙΕΡΩΝΥΜΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΥ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΝΑΟΥ ΑΡΧΙΜ.
5. ΜΑΞΙΜΟΥ ΨΙΛΟΠΟΥΛΟΥ, ΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ, ΙΑΚΩΒΟΥ,
6. ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΝΟΥ ΧΡΗΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΤΩΝ
7. ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ: ΕΜΜΑΝ. ΛΑΥΡΕΝΤΑΚΗ, ΕΥΣΕΒΙΟΥ ΚΟΥΡΚΟΥΤΣΑΚΗ, ΧΡΗΣΤΟΥ
8. ΔΟΝΑΤΟΥ, ΙΩ. ΣΠΟΡΙΔΗ, Γ. ΖΩΓΡΑΦΟΥ, Φ. ΚΟΝΤΟΥ ΚΑΙ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ
9. ΜΕΛΩΝ ΤΗΣ ΕΡΑΝΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ.
10. ΔΙ' ΑΝΑΞΙΑΣ ΧΙΡΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ Ν. ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ.
11. ΕΝ ΕΤΕΙ ΣΩΤΗΡΙΩ: ΑΠΟΑ. (Δηλαδή 1971.)

Ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες που κατανέμονται σε όλες τις επιφάνειες των τοίχων, στις κεραίες του σταυρού, στους θόλους και στον τρούλο, στον νάρθηκα και στον γυναικωνίτη. Στο τριμερές ιερό εικονίζονται παραστάσεις λειτουργικού περιεχομένου, όπως και σκηνές από τον χριστολογικό και θεομητορικό κύκλο. Στην αψίδα απεικονίζονται η Παναγία βρεφοκρατούσα μέσω Αρχαγγέλων, η Κοινωνία των Αποστόλων με τη Μετάληψη και τη Μετάδοση και οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στο μέτωπο του τόξου αποδίδονται το Άγιο Μανδήλιο, ο Ευαγγελισμός, οι άγιοι Ιωακείμ και Άννα και στον θόλο του ιερού βήματος ιστορούνται το Όνειρο του Ιωσήφ, το Ταξείδιον εις Βηθλεέμ, η Επταβηματίζουσα και η Απογραφή.

Το ιερό διαχωρίζεται από τον κυρίως ναό με ένα υψηλό ξυλόγλυπτο τέμπλο, το οποίο περιλαμβάνει δέκα δεσποτικές εικόνες (τον Ιησού Χριστό, την Παναγία βρεφοκρατούσα, τον Ιωάννη Πρόδρομο, τους αγίους Νικόλαο, Δημήτριο, Αντώνιο, Παρασκευή, Κοσμά και Δαμιανό, Αικατερίνη και Γεώργιο τον τροπαιοφόρο) (Εικ. 3), δώδεκα μικρές εικόνες με τις σκηνές του Δωδεκαόρτου, δεκαοκτώ μετάλλια αγίων, δύο μικρές εικόνες με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου που κοσμούν την Ωραία Πύλη και μία εικόνα στο υπέρθυρο με την Φιλοξενία του Αβραάμ. Το τέμπλο κοσμούν, επίσης, δύο ψηφιδωτά με τους Αποστόλους Πέτρο (Εικ. 4) και Παύλο ολόσωμους. Όλες οι εικόνες και τα ψηφιδωτά φιλοτεχνήθηκαν από τον Σπυρίδωνα Παπανικολάου.

Στον κυρίως ναό και στον γυναικωνίτη συνεχίζονται ο χριστολογικός και ο θεομητορικός κύκλος και τα Θαύματα του Ιησού: ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ και της Άννας, η Προσευχή της αγίας Άννης, τα Εισόδια της Θεοτόκου (τα Άγια των Αγίων) (Εικ. 5), η Υπαπαντή, η Φυγή εις Αίγυπτον, η Γέννηση του

Χριστού (Εικ. 6), η Προσκύνηση των Μάγων, η Βαϊοφόρος, ο Ιησούς και η Σαμαρείτιδα, η Έγερση του Λαζάρου, ο Νιπτήρ, η Προδοσία, ο Ιησούς Χριστός προ των αρχιερέων Άννα και Καϊάφα (Εικ. 7), η Αγωνία (Εικ. 8), ο Ελκόμενος, η Σταύρωση (Εικ. 11), η Εις Άδου Κάθοδος, ο Ιωσήφ από Αριμαθίας ζητά το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο, ο Ενταφιασμός, η Μεταμόρφωση, η Ανάληψη και η Πεντηκοστή. Στον γυναικωνίτη, επίσης, εικονίζονται η Ίαση του τυφλού, ο εν Κανά γάμος (Εικ. 9), ο Χριστός ιώμενος την αιμορροούσα, η Ιαση του παραλύτου, η Κοίμηση της Θεοτόκου και από τη Δευτέρα Παρουσία η Κόλασις και ο Παράδεισος. Από την εικονογράφηση του κυρίως ναού ξεχωρίζουν οι παραστάσεις της Δ′ και Ζ′ Οικουμενικής Συνόδου (Εικ. 10) και δύο παραστάσεις από τον βίο του αγίου Δημητρίου, στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός: Ο άγιος Δημήτριος προ του Μαξιμιλιανού και το Μαρτύριο του αγίου.

Στον τρούλο παριστάνονται ο Χριστός Παντοκράτωρ με Αγγέλους, την Παναγία και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο και προφήτες και στα σφαιρικά τρίγωνα οι τέσσερις ευαγγελιστές.

Αξίζει να παρατηρήσουμε το πλήθος των αγίων που εικονίζονται σε όλα τα μέρη του ναού, όχι μόνο στην κάτω ζώνη των τοίχων αλλά και στις ανώτερες ζώνες, στο ιερό, στον νάρθηκα και στον γυναικωνίτη, στους πεσσούς και στις παραστάδες του ναού. Μια πλειάδα αγίων, αγγέλων και αρχαγγέλων, ιεραρχών, στρατιωτικών αγίων και θεραπευτών, νεομαρτύρων και νεοφανών μαρτύρων πλουτίζουν την εικονογράφηση. Αναφέρουμε τους αγίους και τις αγίες: Νείλο, Στέφανο, Ισαάκ τον Σύρο, Σισώη, Κοσμά, Σοφία, Ταβιθά, Δαμιανό, Αγλαΐα, Δημήτριο, Θεοφάνη, Πελαγία Τήνου, Ισίδωρο τον Πηλουσιώτη, Εφραίμ τον Σύρο, Μαρία Αιγυπτία, Ζωσιμά, Γρηγόριο Ναζιανζηνό, Χαράλαμπο, Επιφάνιο, Φιλήμονα, Κασσιανή, Τατιανή, Αχίλλειο, Γουρία, Λαυρέντιο, Θεράποντα, Γρηγόριο Νεοκαισαρείας, Ευμένιο, Βουκόλο Σμύρνης, Ιωάννη τον Ρώσο, Νεκτάριο, Αντώνιο τον Μέγα, Μάξιμο τον Ομολογητή, Ευθύμιο, Θεόδωρο Τήρωνα, Θεόδωρο τον Στρατηλάτη, Παντελεήμονα τον ιαματικό, Γεώργιο τον τροπαιοφόρο, Ραφαήλ, Ειρήνη, Νικόλαο, Αγ. Γεώργιο των Ιωαννίνων (Εικ. 12), Νεκτάριο, Έρασμο, Θεοφάνη, Αρσένιο, Πάρι, Παναγιώτη, Ευστάθιο, Ιωάννη Δαμασκηνό, Ιωάννη της κλίμακος, Αθανάσιο τον εν Άθω, Στυλιανό, Σίμωνα, Νέρωνα, Τιμόλαο, Ιωάσαφ, Τιμόθεο, Ιωάννη τον Ελεήμονα, Παρασκευή, Βαρβάρα, Φιλοθέη την Αθηναία, Ευγενία, Μαρκέλα, Μαρίνα, Αναστασία, Χριστίνα, Δομινίκη, Ειρήνη Χρυσοβαλάντου, Κυλήνη, Κοσμά τον ποιητή, Δαβίδ Θεσσαλονίκης, Κυριάκο, Κυριακή, Ευδοκία, Σαλώμη, Μαρτύριο, Ευφημία, Θεοδώρα Αυγούστα, Ευφροσύνη, Αικατερίνη, Ματρώνα, Πελαγία, Θέκλα, Ακύλα, Μακάριο επίσκοπο Κορίνθου, Ξένη, Γλυκερία, Ευφημία, Μαρία Μαγδαληνή, Αγάθη, Χαριτίνη, Μερκούριο, Αρμόδιο, Παυλίνο, Νικηφόρο, Ίσαυρο, Προκόπιο, Μαρκιανό, Ζηνόβιο, Πολύκαρπο, Ευσέβιο, Στέφανο τον πρωτομάρτυρα, Νικόλαο, Μεθόδιο, Σπυρίδωνα, Αμβρόσιο, Ερμόλαο, Ζαχαρία, Υπάτιο, Ερμεία, Σαμ-

ψών, Θεοκτίστη, Καλλινίκη, Όλγα, Μαύρα, Αντωνίνη, Ευθαλία, Πατάπιο, Λουκά, Νείλο, Άραμι, Ευανθία, Ζηνοβία, Ιουστίνο, Ιουλιανή, Ευλαμπία, Ευφροσύνη, τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο εναγκαλιζόμενους κ.ά.

Οι άγιοι εικονίζονται ολόσωμοι και μετωπικοί ή ημίσωμοι μέσα σε μετάλλια, ως διαμεσολαβητές ανάμεσα στον Θεό και στους πιστούς. Ευλογούν και κρατούν ευαγγέλιο, όταν είναι ιεράρχες, όπως ο άγιος Ραφαήλ (Εικ. 12). Άλλοτε οι άγιοι είναι ενδεδυμένοι ως μοναχοί, όπως ο άγιος Αντώνιος. Όταν πρόκειται για αγίους ή αγίες μάρτυρες, τότε κρατούν τον σταυρό του μαρτυρίου, όπως οι αγίες Παρασκευή, Βαρβάρα και Φιλοθέη η Αθηναία. Με αυτόν τον τρόπο, οι μακρόχρονες εικονιστικές πρακτικές λειτουργούν σταθεροποιητικά, αναδιατυπώνοντας παλαιότερες μορφές ή δημιουργώντας νέες, στο πλαίσιο των παλαιών, όπως στην περίπτωση των νεομαρτύρων ή των νεοφανών αγίων[5]. Για παράδειγμα αναφέρουμε τον άγιο Ιωάννη τον Ρώσο[6] και τον άγιο Γεώργιο Ιωαννίνων[7] (Εικ. 12) με τη χαρακτηριστική φορεσιά του, με λευκή φουστανέλα, χρυσοποίκιλτο γιλέκο και κόκκινο καλιμαύκι.

Χαρακτηριστικός είναι και ο ρόλος των χορηγών[8] και οι αφιερώσεις που αναγράφονται κάτω από τις μορφές των περισσότερων ισταμένων αγίων (Εικ. 12), όπως για παράδειγμα οι επιγραφές «Δέησις Ζωής Νούσας και Διονυσίας Καλιτσιώτη» κάτω από την μορφή του αγίου Αθανασίου του εν Άθω, «Δέησις οικογένειας Ανδρέου Γαμρούλη κάτω από τον άγιο Στυλιανό, «Εις μνήμην Ιωάννου Αδαμάκη, Η σύζυγος Μαρία» κάτω από τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο, «Δέησις Παναγιώτου και Ασημίνας Παπακώστα» κάτω από τον άγιο Θεοφάνη κ.λπ.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι σαφές και δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες, καθώς ανταποκρίνεται στην αναπτυγμένη εικονογραφική διάταξη του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο.

Σχετικά με την εικονογραφία, ο ζωγράφος διακρίνεται από έναν εκλεκτισμό

---

5. Για την εικονογραφία των τοπικών αγίων, των νεομαρτύρων και νεοφανών μαρτύρων βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 647 κ.ε., 705 κ.ε.

6. Ο άγιος τιμάται στις 27 Μαΐου, βλ. Α. Καρυώτογλου, *Άγιος Ιωάννης ο Ρώσος. Αιχμάλωτος στο θαύμα του Θεού*, Αθήνα 2006, πρβλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 718-719.

7. Ο νεομάρτυρας άγιος Γεώργιος μαρτύρησε το 1838 στα Ιωάννινα και η μνήμη τιμάται στις 17 Ιανουαρίου. Βλ. ενδεικτικά Δ. Σαλαμάγκας, *Ο νεομάρτυρας Άγιος Γεώργιος Ιωαννίνων*, Αθήνα 1954. Μ. Γαρίδης - Α. Παλιούρας, «Συμβολή στην εικονογραφία νεομαρτύρων», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 22 (1980), 169-205. Για τη βιβλιογραφία και την εικονογραφία βλ. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 705.

8. Για τον ρόλο των χορηγών στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή βλ. Ξ. Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά. Συμβολή στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική του νότιου ελλαδικού χώρου*, Αθήνα 2012, 18 κ.ε. (στο εξής: Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά)* και Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 667 κ.ε. όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

ακολουθώντας ποικίλα εικονογραφικά πρότυπα: 1) Από τη βυζαντινή παράδοση του 11^{ου} αι. και συγκεκριμένα τα ψηφιδωτά της Μονής Δαφνίου. Αναφέρουμε, για παράδειγμα, τα Εισόδια της Θεοτόκου (Εικ. 5), την Προσευχή της αγίας Άννης, τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, την Προδοσία, την Σταύρωση (Εικ. 11) και τη Μεταμόρφωση[9]. Για τον Νιπτήρα δημιουργεί ένα συνδυασμό των δυο παραστάσεων από τα ψηφιδωτά των μονών του Δαφνίου και του Οσίου Λουκά στη Βοιωτία[10]. 2) Για την Κοίμηση της Θεοτόκου χρησιμοποιεί το πρότυπο της τοιχογραφίας του Αγίου Νικολάου Κασνίτζη στην Καστοριά (1160-80)[11]. 3) Από την Παλαιολόγεια ζωγραφική και το Καχριέ τζαμί εμπνέεται τη Γέννηση (Εικ. 6), τον Χριστό Παντοκράτορα, την Κόλαση και τον Παράδεισο από τη Β′ Παρουσία, το Θαύμα του Παραλύτου στην Καπερναούμ και τα ψηφιδωτά στο τέμπλο[12]. 4) Από τον Μανουήλ Πανσέληνο στο Πρωτάτο παίρνει τον Χριστό Αναπεσόντα (Εικ. 1), την Βάπτιση και την Εις Άδου Κάθοδο[13]. 5) Από τις τοιχογραφίες του Αγίου Κλήμη (Περιβλέπτου) στην Αχρίδα αντλεί την Αγωνία του Ιησού στο Όρος των Ελαιών[14] (Εικ. 8). 6) Από τον Αγ. Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη επιλέγει τον Χριστό και τη Σαμαρείτιδα[15]. 7) Από τη μεταβυζαντινή ζωγραφική του 16^{ου} αι. και συγκεκριμένα από τις τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπηνών προτιμά τον Προφήτη Ηλία, τον Επιτάφιο Θρήνο και την Κρίση των αρχιερέων[16] (Εικ. 7). 8) Από τον Θεοφάνη και τις τοιχογραφίες στη Μονή Σταυρονικήτα φιλοτεχνεί τις παραστάσεις των δύο Οικουμενικών Συνόδων (Εικ. 10) και την Έγερση του Λαζάρου[17].

Ο Σπυρίδων Παπανικολάου, όπως είπαμε παραπάνω, είναι ένας ζωγράφος που έρχεται από το εργαστήρι του Φώτη Κόντογλου, ο οποίος ήταν γνώστης τόσο της βυζαντινής όσο και της μεταβυζαντινής ζωγραφικής και είχε ένα εργαστήριο που θύμιζε τον παλιό ομαδικό τρόπο δουλειάς με μαθητές και βοηθούς[18].

---

9. Π. Λαζαρίδης, *Μονή Δαφνίου*, Αθήνα χχ., εκδ. Hannibal, εικ. 10, 7, 14, 5 , 19, 22 αντίστοιχα (στο εξής: Λαζαρίδης, *Μονή Δαφνίου).*

10. Λαζαρίδης, *Μονή Δαφνίου,* εικ. 9. Π. Λαζαρίδης, *Το μοναστήρι του Οσίου Λουκά*, Αθήνα χχ., εκδ. Hannibal, εικ. 18.

11. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994, εικ. 43 (στο εξής: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες).*

12. P. Underwood, *The Kariye Djami*, τ. 2, *The Mosaics*, pls. 102, 7-8, 124, 186-187 αντίστοιχα, τ. 3, *The Frescoes*, pls. 204-210, New York 1966.

13 Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 100-104.

14. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 110.

15. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Ο Αγιος Νικόλαος ο Ορφανός*, εκδ. ΙΜΧΑ, χχ., πιν. VI.

16. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004, εικ. 24, 28.

17. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα*, Αγιον Ορος 1986, εικ. 10-11, 88.

Επεξεργαζόταν, αφομοιώνοντας δημιουργικά, μια μεγάλη κλίμακα προτύπων. Παρόμοια ο Σπυρίδων Παπανικολάου έχει στην κατοχή του μια ποικιλία προτύπων, τα οποία προέρχονται, όπως είδαμε, από την Κομνήνεια και Παλαιολόγεια παράδοση μέχρι τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Να σημειώσουμε επίσης εδώ ότι έχει εργαστεί στο Πρωτάτο τόσο με τη συντήρηση όσο και με την αντιγραφή τοιχογραφιών. Μέρος των αντιγράφων αυτών βρίσκονται στο Μουσείο της Ιστορίας-Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Σχετικά με την τεχνοτροπία, παρά την ποικιλία προτύπων, ο Σπυρίδων Παπανικολάου υιοθετεί ένα ενιαίο στυλ. Σε μια πλούσια χρωματολογία οι συνθέσεις του διακρίνονται για την ηρεμία, την αρμονία και την ισορροπία. Οι στάσεις και οι κινήσεις των μορφών είναι σεμνές και συγκρατημένες και εμπνέουν σεβασμό και ιερατικότητα. Αποφεύγεται η συναισθηματική φόρτιση και η δραματικότητα δεν υπερβαίνει το μέτρο. Όλα τα στοιχεία τοποθετούνται με γαλήνιο ρυθμό και δημιουργούν μια κλειστή σύνθεση (Εικ. 5-11).

Τα αρχιτεκτονήματα (Εικ. 5, 7, 9) προσαρμόζονται στο βάθος της παράστασης σύμφωνα με τις αρχές της βυζαντινής τέχνης, εκφράζοντας μια υπερβατική διάθεση, που ελάχιστη σχέση έχει με την πραγματικότητα, εφόσον η βυζαντινή προοπτική δεν υπακούει σε κανένα φυσικό κανόνα και δεν εκπορεύεται από μια ορθολογιστική αντίληψη του κόσμου προκειμένου να εξυπηρετήσει τον ιδεολογικό της σκοπό. Το φυσικό τοπίο (Εικ. 6) αποδίδεται συμβατικά με μαλακούς λόφους και στρογγυλεμένες κορυφές, διαφορετικές από τους γωνιώδεις οξύληκτους βράχους της βυζαντινής τέχνης.

Οι μορφές είναι επίπεδες με αρμονικές αναλογίες, μικρό κεφάλι και λεπτό και υψηλό σώμα (Εικ. 2, 5, 7, 12). Τα μέλη του σώματος διαγράφονται αδρά κάτω από την πτυχολογία των ενδυμάτων και δηλώνουν με αφαιρετικό τρόπο τις κινήσεις του σώματος. Βαριοί πολυποίκιλτοι σάκοι, κοσμημένοι με πολύτιμα πετράδια, καλύπτουν τις μορφές των Αρχαγγέλων (Εικ. 2). Στο πλάσιμο των προσώπων (Εικ. 1, 2) χρησιμοποιείται καστανός προπλασμός, πάνω στον οποίο τοποθετείται η ρόδινη σάρκα. Λευκές ψιμυθιές χρησιμοποιούνται στα μάτια και στη μύτη και μικρές λεπτές άσπρες γραμμές αποδίδονται στις γωνίες των ματιών, πάνω και κάτω από τα χείλη, πάνω από τα φρύδια και ψηλά στο μέτωπο. Ένα κόκκινο χρώμα χρησιμοποιείται στα χείλη και στα μάγουλα.

Τα ενδύματα (Εικ. 1, 2) περιβάλλουν οργανικά τα σώματα, διαγράφοντας τη μορφή και τα μέλη. Η πτυχολογία των ενδυμάτων είναι πλούσια και γραμ-

---

18. Σχετικά με τα εργαστήρια των ζωγράφων και τον τρόπο μαθητείας βλ. Ξ. Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά*, 137 κ.ε. όπου η σχετική βιβλιογραφία. Συγκεκριμένα βλ. Ε. Δεληγιάννη - Δωρή, «Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων», στο: *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου 700 χρόνια 1292-1992, Ιωάννινα 29-31 Μαΐου 1992,* Ιωάννινα 1999, 103 κ.ε.

μική, με πτυχές που σχηματίζουν καμπύλες ή γωνίες, ανάλογα με την κίνηση και τη στάση των μορφών. Είναι ιδιαίτερα επιμελημένα σε μια πλούσια χρωματική κλίμακα. Χαρακτηριστικοί είναι οι βαρύτιμοι σάκοι των Αρχαγγέλων, κοσμημένοι με πολύτιμες πέτρες, οι ενδυμασίες των στρατιωτικών αγίων με τους θώρακες, οι αρχιερατικοί σάκοι, κοσμημένοι με πολυσταύρια, οι πολύτιμες ενδυμασίες του αγίου Δημητρίου στις σκηνές από τον βίο του, όπως και αυτές κάποιων αγίων γυναικών, π.χ. της αγίας Βαρβάρας, της αγίας Ειρήνης και της αγίας Ευφημίας.

Ο Σπυρίδων Παπανικολάου, αντίθετα με τον Κόντογλου, υιοθετεί μια διαφορετική ζωγραφική γλώσσα στην κοσμική του ζωγραφική, η οποία παρακολουθεί το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού και του υπαιθρισμού[19]. Στην εκκλησιαστική ζωγραφική, ακολουθεί τα διδάγματα του δασκάλου του, χωρίς όμως να τον αντιγράφει, διαμορφώνοντας ένα προσωπικό ύφος. Οι λεπτές εξευγενισμένες μορφές του Κόντογλου[20] με την εκλέπτυνση και τη χάρη των κινήσεων, οι απαλοί τόνοι χρωμάτων, το φυσικό τοπίο με το πλήθος των διακοσμητικών φυτών και οι γωνιώδεις οξύληκτοι βράχοι στον Παπανικολάου αλλάζουν ύφος και η ζωγραφική αποκτά περισσότερο ρεαλισμό. Οι μορφές γίνονται πιο στιβαρές και αυστηρές (Εικ. 2, 7), το φυσικό τοπίο είναι πιο αφαιρετικό (Εικ. 6, 8, 11) με μαλακούς λόφους και στρογγυλεμένες απολήξεις και η χρωματική κλίμακα κινείται σε πιο γήινους τόνους.

Αναπτύσσοντας μια προσωπική αίσθηση των χρωμάτων, ο ζωγράφος δημιουργεί αντιθέσεις με έντονα περιγράμματα, προσδίδοντας μια φυσικότερη απόδοση του θρησκευτικού θέματος και των εικονιζόμενων προσώπων. Κάθε παράσταση αποκτά από μόνη της αφ' εαυτής μια ολότητα. Τα έργα του αποπνέουν πνευματικότητα, η οποία απορρέει από προσωπικό προβληματισμό.

Ο Σπυρίδων Παπανικολάου είναι ένας ζωγράφος που εντάσσεται στη γενιά που οριοθέτησε τη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική του 20^{ού} αι., απαλλάσσοντάς την από τα δυτικά πρότυπα, δίνοντας και αυτός το προσωπικό του στίγμα.

---

19. Κουντουρίδης, *90 Έλληνες ζωγράφοι,* 225 κ.ε., Δ. Παπαστάμος, *Πινακοθήκη Αβέρωφ,* Μέτσοβο, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 1992, 115.

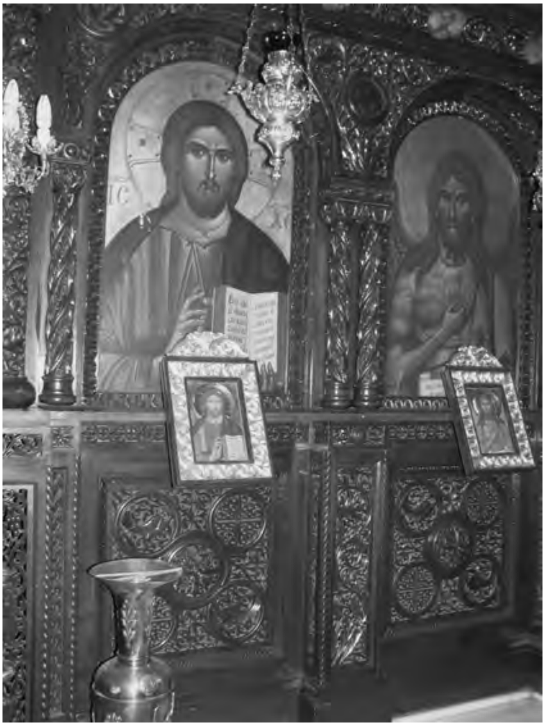
20. Βλ. ενδεικτικά Ζίας, *Φώτης Κόντογλου,* εικ. 152-168. Ν. Ζίας, (επιμ.), *Photis Kontoglou. Reflections of Byzantium in the 20th century – Φώτης Κόντογλου. Ανταύγειες του Βυζαντίου στον 20^{ό} αι.,* Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, εικ. 1-21.



Εικ. 1. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Η κτητορική επιγραφή και ο Χριστός Αναπεσών (Σπυρίδων Παπανικολάου).



Εικ. 2. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Αρχάγγελος και οι απόστολοι Παύλος και Ανδρέας από την παράσταση γύρω από τον Χριστό Αναπεσόντα (Σπυρίδων Παπανικολάου).



Εικ. 3. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Οι δεσποτικές εικόνες τέμπλου του Χριστού και του Ιωάννου Προδρόμου (Σπυρίδων Παπανικολάου).



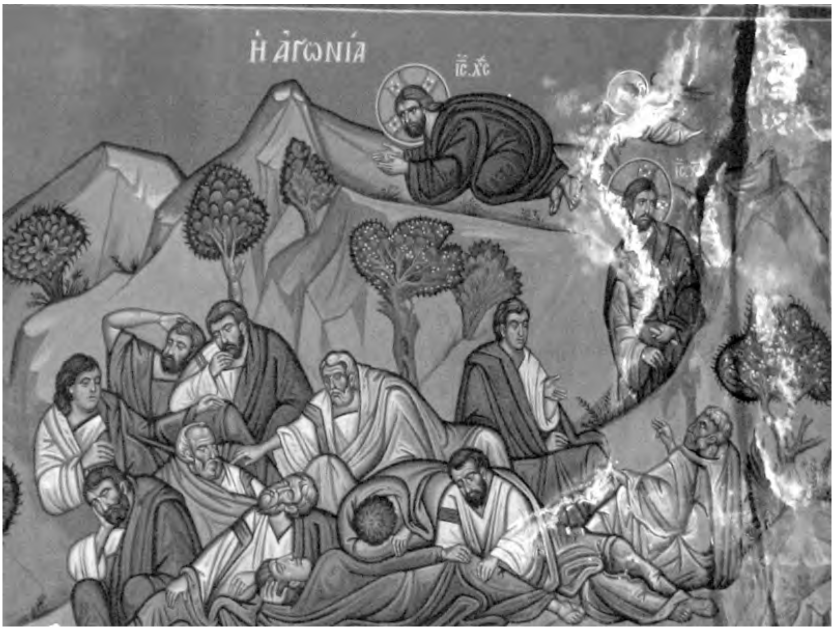
Εικ. 4. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Ο απόστολος Πέτρος, ψηφιδωτό τέμπλου (Σπυρίδων Παπανικολάου).



Εικ. 5. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Τα Εισόδια της Θεοτόκου (τα Άγια των Αγίων) (Σπυρίδων Παπανικολάου).



Εικ. 6. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Η Γέννηση του Χριστού (Σπυρίδων Παπανικολάου).



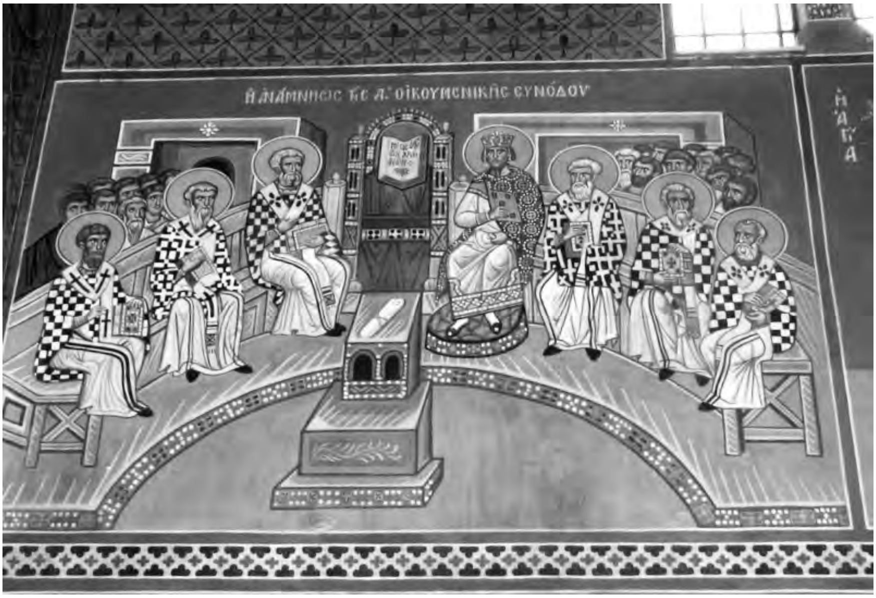
Εικ. 7. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Ο Ιησούς Χριστός προ των αρχιερέων Άννα και Καϊάφα (Σπυρίδων Παπανικολάου).



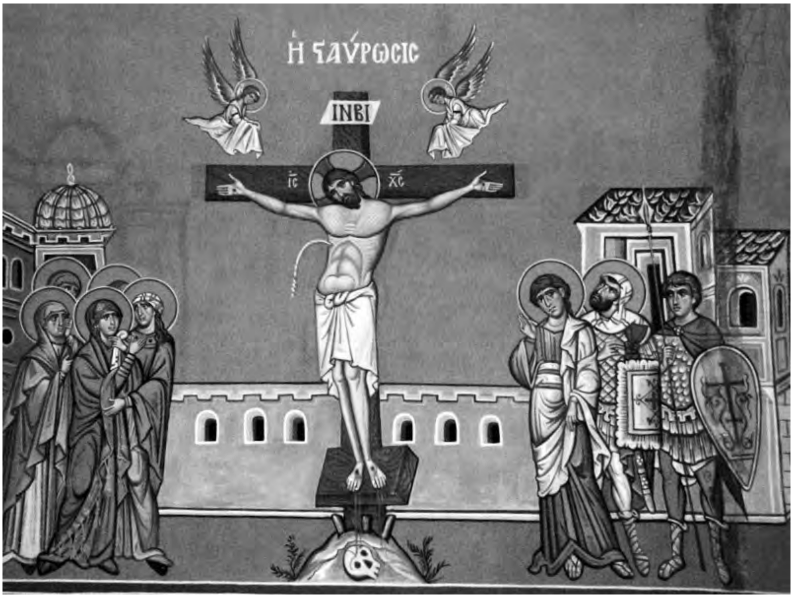
Εικ. 8. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Η Αγωνία στο όρος των Ελαιών (Σπυρίδων Παπανικολάου).



Εικ. 9. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Ο Γάμος στην Κανά (Σπυρίδων Παπανικολάου).



Εικ. 10. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Η Δ΄ Οικουμενική Σύνοδος (Σπυρίδων Παπανικολάου).



Εικ. 11. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Η Σταύρωση (Σπυρίδων Παπανικολάου).



Εικ. 12. Αμπελόκηποι, ναός Αγίου Δημητρίου. Οι άγιοι Γεώργιος ο τροπαιοφόρος, Ραφαήλ, Ειρήνη, Νικόλαος, Γεώργιος Ιωαννίνων (Σπυρίδων Παπανικολάου).

Αγγελική Τριβυζαδάκη

ΕΝΑΣ ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΕΡΕΥΝΗΤΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΕΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΕΣ ΣΤΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟ Β΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ

Η μελέτη των χριστιανικών μνημείων γνωρίζει στο β΄ μισό του 19ου αι. ιδιαίτερη ανάπτυξη, καθώς οι Έλληνες ανακαλύπτουν τον ενδιάμεσο κρίκο της αλυσίδας που τούς δένει με την αρχαιότητα. Το Βυζάντιο άρχισε προοδευτικά να αποκαθίσταται στην εικαστική συνείδηση των Νεοελλήνων από την έκτη δεκαετία του 19ου αι. Μέχρι τα τέλη του αιώνα, η μελέτη της βυζαντινής τέχνης είχε επενδυθεί με επιστημονικό κύρος. Το 1884 ιδρύεται η Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία. Τις δεκαετίες που ακολουθούν ο ο αείμνηστος Γεώργιος Λαμπάκης, ιδιαίτερος γραμματέας της βασίλισσας Όλγας και άρα τελώντας υπό την προστασία της, περιοδεύει σε όλη την Ελλάδα, τη Μικρά Ασία και τους Αγίους Τόπους, συλλέγοντας κειμήλια του χριστιανικού πολιτισμού. Το 1897 στην *Εισαγωγή* της μελέτης του «*Γενική Εἰσαγωγὴ εἰς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογίαν*» ορίζει την επιστήμη της χριστιανικής αρχαιολογίας ως εξής: «*Χριστιανικὴν ἀρχαιολογίαν καλοῦμεν τὴν ἐπιστήμην ἐκείνην, ἥτις εἰς τὸν ἱστορικὸν κλάδον τῆς Θεολογίας ἀνήκουσα, ἐξετάζει τὰς ἀρχικὰς πηγάς, τὰ ἀρχικὰ αἴτια, τὸν τόπον καὶ χρόνον, καὶ ἐν γένει τὴν ἐξέλιξην τῶν διαφόρων τύπων τοῦ πολιτεύματος, τῆς λατρείας, τοῦ βίου καὶ τῆς τέχνης τῶν Χριστιανῶν, ἀπὸ τῶν πρώτων αἰώνων… μέχρι τῆς σήμερον*»[1].

Η μελέτη του χριστιανικού πολιτισμού συστηματοποιείται μεν, αλλά μακριά από τα δύο μεγάλα κέντρα της Κωνσταντινούπολης και της Θεσσαλονίκης που γέννησαν και προώθησαν την εκκλησιαστική τέχνη και τα οποία την εποχή εκείνη ανήκουν στα εδάφη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Την ίδια εποχή της δραστηριοποίησης του Λαμπάκη στον νότο, στην αλύτρωτη ακόμη βόρεια Ελλάδα, ένας φιλόλογος ασχολείται, παράλληλα με τις λοιπές του δραστηριότητες, με την ανάδειξη των μνημείων της Μακεδονίας και της Θεσσαλονίκης. Ο ίδιος σημειώνει για τη γοητεία που του ασκεί αυτή η έρευνα αλλά και για τη χρησιμότητά της στην καταγραφή της ιστορίας «*Πολλά τινα τῶν τῆς ἱστορίας κε-*

1. Γ. Λαμπάκης, *Γενική Εισαγωγή εἰς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογίαν*, Ἀθήνησιν 1897, 6.

φαλαίων συνετάχθησαν καὶ συντάσσονται κατὰ τὰ λίθινα συντρίμματα, μικρότατα ταῦτα ἐνίοτε ὄντα, ἅτινα προσήνεγκε καὶ προσφέρει ἡμῖν ἑκάστοτε τῶν καιρῶν ἡ φθορά ἡ δυστέκμαρτος»[2]. Ο *«διαπρεπέστερος τῶν ἐν Τουρκίᾳ Ἑλλήνων φιλολόγων κ. Πέτρος Παπαγεωργίου»* θεωρούσε ότι *«θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ συντελέσῃ εἰς τὴν διαφώτισιν τῶν Εὐρωπαϊκῶν δημοσίων διὰ τῆς δημοσιεύσεως μνημείων, ἤτοι χειρογράφων, ἐπιγραφῶν, ἀμφίων καὶ ἐκκλησιῶν κλπ.»* με σκοπό να καταδειχθεί *«τὸ ἑλληνικὸν φρόνημα τῶν βουλγαροφώνων πολύ πρὸ τῆς ἀπελευθερώσεως τῆς Ἑλλάδος»*[3]. Πίστευε, δηλαδή, στην εκμετάλλευση των μνημείων τέχνης στο εθνικό έργο της αποκατάστασης της ιστορίας.

Ο Πέτρος Ν. Παπαγεωργίου, ο θεσσαλονικεύς[4] (όπως υπογράφει στην διδακτορική του διατριβή για την ερμηνεία και κριτκή στα έργα του Σοφοκλή, Petrus N. Papageorgious Thessalonicensis), είχε σε βάθος σπουδάσει τη φιλολογική επιστήμη. Έδρασε στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αι. Τα άρθρα του δημοσιεύτηκαν σε ελληνικά και ξένα περιοδικά, ενώ ο ίδιος *«βρισκόταν εἰς διαρκὴ ἀλληλογραφίαν μὲ πλείστους Εὐρωπαίους σοφούς, εἰς ἐπικοινωνίαν μέ διαπρεπείς Ἕλληνας πολιτευτάς…»*[5]. Η προσφορά του στην ιστορία της εκπαίδευσης και των ανθρωπιστικών επιστημών είναι τεράστια. Δημοσιεύματα που τον αφορούν βλέπουν το φως της δημοσιότητας ήδη από το 1914, έτος θανάτου του.

Στόχος της παρούσας εργασίας δεν είναι βεβαίως η παρουσίαση όλων των επιστημονικών δραστηριοτήτων του Πέτρου Παπαγεωργίου, κάτι που δεν θα μπορούσαμε άλλωστε να πράξουμε εντός των περιορισμένων χρονικών ορίων μιας συνεδριακής ανακοίνωσης. Θα επικεντρωθούμε στην ανάδειξη της προσφοράς του στη μελέτη της χριστιανικής τέχνης της πόλης του, της Θεσσαλονίκης. Το κείμενο που ακολουθεί, είναι το προοίμιο μιας σειράς μελετών που ετοιμάζονται από τη συγγραφέα σχετικά με τα έργα του Παπαγεωργίου, που αφορούν στο χριστιανικό παρελθόν της μέχρι το 1912 τουρκοκρατούμενης Θεσσαλονίκης.

Θεωρούμε την προβολή των μελετών του Παπαγεωργίου για τη χριστιανική Θεσσαλονίκη ως ιερή υποχρέωση απέναντί του, αφού για τη Θεσσαλονίκη ο Παπαγεωργίου έτρεφε ιδιαίτερη αγάπη. Ο ίδιος σε επιστολή του προς τον φίλο του Κωνσταντίνο Κοντορέπα (15 Ιουλίου 1892) σημειώνει ότι, μετά τον γνωστό Χατζηιωάννου, χάθηκε και δεύτερος της Θεσσαλονίκης πολίτης, ο Νίκος Κε-

---

2. Π. Παπαγεωργίου, «Μακεδονικὰ Χρονικά. Α΄. Ἡ Θεσσαλονίκη διὰ τῶν αἰώνων», *Αλήθεια* 16/09/1904, 1.

3. Π. Νίγδελης, *Πέτρου Ν. Παπαγεωργίου του Θεσσαλονικέως Αλληλογραφία, 1880-1912*, Θεσσαλονίκη 2004, Παράρτημα Β΄, αρ. 1β, σ. 306 (στο εξής: Νίγδελης, *Αλληλογραφία*).

4. Βλ. Π. Παπαγεωργίου, «Θεσσαλονικεὺς καὶ Θεσσαλονικαῖος», *Μακεδονικόν Ημερολόγιον (Παμμακεδονικού Συλλόγου)* έτ. Ε΄ (1912) 65-69 ο ίδιος, «Καὶ πάλιν περὶ τοῦ "Θεσσαλονικεὺς" καὶ "Θεσσαλονικαῖος"», *Μακεδονικόν Ημερολόγιον (Παμμακεδονικού Συλλόγου)* έτ. Στ΄ (1913) 29-30.

5. *Νέα Αλήθεια* 21/01/1914, 1.

χαγιάς, ενώ εν ζωή απομένουν άλλοι δύο, ο Κοντορέπας και ο ίδιος[6]. Ας σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι η αναφορά του Παπαγεωργίου δεν είναι τυχαία. Από το 1873, με την έναρξη κατεδάφισης μέρους των τειχών της πόλης, δύο ιατροί ο Ν. Κεχαγιάς και ο Μιχαήλ Χατζή Ιωάννου ασχολήθηκαν με την περισυλλογή των διαφόρων επιγραφών. Ο Κεχαγιάς ασχολήθηκε με την ανασκευή των ανακριβειών του έργου του Μαργαρίτη Δήμιτσα, *Ἡ Μακεδονία ἐν λίθοις φθεγγομένοις καὶ μνημείοις σωζομένοις ἤτοι πνευματικὴ καὶ ἀρχαιολογικὴ παράστασις τῆς Μακεδονίας ἐν συλλογῇ 1409 ἑλληνικῶν καὶ 189 λατινικῶν ἐπιγραφῶν καὶ ἐν ἀπεικονίσει τῶν σπουδαιοτέρων καλλιτεχνικῶν μνημείων*, ενώ ο Χατζη Ιωάννου συνέγραψε την γνωστή *Ἀστυγραφία*. Την ίδια περίοδο ξεκινάει τη δράση του και ο Πέτρος Ν. Παπαγεωργίου, «*ὅστις νεαρὸς ἔτι τότε φοιτητὴς ἤρχισεν ἐργαζόμενος καὶ δημοσίευων περισπουδάστους ἱστορικὰς καὶ ἀρχαιολογικὰς παρατηρήσεις*»[7].

Όπως ο ίδιος ομολογεί, ο Γενικός Πρόξενος της Ελλάδας στη Θεσσαλονίκη Λάμπρος Κορομηλάς «*καλέσας με ὑπέδειξεν ὅτι μάλιστα πάντων ἐγὼ ἠδυνάμην νὰ ἐπικουρήσω τοῖς ξένοις εἰς τὴν μελέτην τῶν λαμπρῶν τῆς Θεσσαλονίκης ναῶν, περὶ ὧν συγγραφὴν εἰδικὴν ἔχομεν μόνην τὴν ἀπηρχαιωμένην τοῦ Texier. Συνεζητήσαμεν διὰ τὸ πράγμα, εὐτυχῶς δὲ συνεφωνήσαμεν, ὁ κ. Κορομηλὰς καὶ ἐγώ, ὅτι ἡ Ελληνικὴ Επιστήμη εἶναι νῦν καὶ ὀφείλει νὰ εἶναι (εὐτυχῶς καὶ δύναται) ἰσότιμος πρὸς τὴν Φραγκικήν: ἄνευ τῶν ξένων πολλά τινα δυστυχῶς ἡμεῖς οἱ Ἕλληνες ἀδυνατοῦμεν νὰ πράξωμεν, ἀλλὰ καὶ ἄνευ ἡμῶν εὐτυχῶς οἱ ξένοι πλείονα ἀδυνατοῦσι*». Σημειώνει, επίσης, ότι στη Θεσσαλονίκη ο *Charles Diehl* θα περιορισθεί στη μελέτη πασίγνωστων ναών, τους οποίους και πάλι δεν θα καταφέρει να μελετήσει πλήρως, επειδή συν τω χρόνω έχουν υποστεί πλήθος ζημιών. Ο μόνος που φρόντισε να έχει στην κατοχή του φωτογραφίες, αντίγραφα, ιχνόγραφα κτλ για τους ναούς της πόλης, από τις οποίες μπορούν να αντληθούν πολλά στοιχεία τώρα χαμένα, είναι ο Παπαγεωργίου. Επομένως, καταλήγει, ο ίδιος ο Παπαγεωργίου για τον εαυτό του «*Τῶν γάλλων τὸ ἔργο … κατ' ἀνάγκην ἔσται ἀτελὲς καὶ ἐλλιπὲς ἄνευ τοῦ Π. Παπαγεωργίου*». Θεωρεί ότι για τη χριστιανική Θεσσαλονίκη θα πρέπει να συνταχθεί ένα έργο με τη συνδρομή των Γάλλων *Le Tourneau*, ως καλλιτέχνη, του *Diehl*, ως αρχαιολόγου, και των Ελλήνων Παπαγεωργίου και Αδαμαντίου ως αρχαιολόγων. Για τον εαυτό του προβάλλει και την ιδιότητα του συλλέκτη[8].

Ο Παπαγεωργίου σε επιστολή προς τον φίλο του Κωνσταντίνο Κοντορέπα το 1892 ενημερώνει ότι μόλις προ τεσσάρων ετών επισκέφθηκε μαζί με τον ιατρό

---

6. Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 133, σσ. 85-86.

7. Χρ. Γουγούσης, «Ἡ Παληὰ Σαλονίκη. Αἱ ἀναμνήσεις μου. ΙΧΧ», *Μακεδονία* 23/10/1927, 1.

8. Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 121, σ. 229.

Νίκο Κεχαγιά τη Θεσσαλονίκη και παρέμεινε σε αυτή τον χειμώνα του 1888, με σκοπό να *«ἀσχοληθῶμεν συντόνως περὶ τὴν ἱστορίαν καὶ τὴν ἀρχαιολογίαν τῆς πατρίδος μας»*. Την ίδια εποχή, στις 24 Ιουνίου 1888, στη Θεσσαλονίκη ιδρύεται η Αρχαιολογική Επιτροπεία από τους Νικόλαο Χατζή Ζωγίδη, Β. Κοτζαμάνη, Ν. Κεχαγιά, Θεόδωρο Παπαγεωργίου, *K.F. Kinch* και, λίγο αργότερα, τον Γεώργιο Μενεξέ και τον Πέτρο Παπαγεωργίου, μετά την αποχώρηση του Κεχαγιά και του Θεόδωρου Παπαγεωργίου. Η Επιτροπεία είχε ως έργο της *«τὴν μελέτη τῶν ἀρχαίων μνημείων τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὴν κατάταξιν καὶ ἐν ἑνὶ περισυναγωγὴν τῶν ἐν αὐτῇ σωζομένων ἀρχαίων ἐπιγραφῶν ἐκδιδομένων ἢ ανεκδότων…»*[9]. Η Επιτροπεία, ωστόσο, δεν εκπλήρωσε τους στόχους της, τους οποίους ανέλαβε να συνεχίσει μόνος του ο Παπαγεωργίου. Η έρευνά του υπήρξε συστηματική. Επισκεπτόταν τα τζαμιά και τις μουσουλμανικές οικίες μαζί με τον καθηγητή της τουρκικής Χασάν εφέντη, ο οποίος προφανώς τον βοηθούσε στη γλωσσική επικοινωνία με τους Τούρκους. Αγόρασε, επίσης, πάνω από 50 βιβλία σχετικά με την ιστορία και τα αρχαιολογικά μνημεία της Θεσσαλονίκης. Στην ίδια επιστολή προς τον Κοντορέπα, ο Παπαγεωργίου αναφέρει ότι μέχρι το 1892 δεν υπήρχε, παρά τον εξαιρετικά μεγάλο αριθμό βιβλίων για την ιστορία της Θεσσαλονίκης, μια συστηματική μελέτη περί των αρχαίων ναών της. Γι' αυτό και όταν κλήθηκε να δώσει μια διάλεξη στις 22 Μαρτίου 1892, αποφάσισε να ασχοληθεί με το συγκεκριμένο θέμα. Ο τίτλος της διάλεξής του ήταν *«Περί των αρχαίων εκκλησιών της Θεσσαλονίκης και ιδία περί της Αγίας Σοφίας»*. Ασχολήθηκε, όπως σημειώνει, με 55 τζαμιά και εκκλησίες *«κατά τρόπον ὅστις τόσον συνεκίνησε τὸ πολυπληθὲς ἀκροατήριον (ἐσνάφια καὶ παπάδες)»*[10].

Στο Αρχείο της Μητρόπολης Θεσσαλονίκης εντοπίστηκε έγγραφη επιστολή (φ. 27.1-2) από τις 28 Ιουλίου του 1907 του Οικουμενικού Πατριάρχη Ιωακείμ Γ′ που κομίζει ο Παπαγεωργίου στον Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Αλέξανδρο[11], σύμφωνα με την οποία στη Μακεδονία, όπου *«διασώζονται ἀρχαῖα χριστιανικὰ μνημεῖα καὶ κειμήλια»*, την εποχή εκείνη δρουν πολλοί ξένοι, οι οποίοι εκμεταλλευόμενοι τις ιδιάζουσες συνθήκες *«καὶ ἀφειδῶς δαπανῶντες ἀγοράζουσι* (διάφορα κειμήλια) *καὶ εἰς τὴν ξένην μεταφέρουσι ἐπὶ μεγίστη τῶν ὁμογενῶν ἐπιστημονικῇ ἀδικίᾳ καὶ ὑλικῇ ζημίᾳ»*. Ο Ιωακείμ θεωρεί ευχής έργον ότι στην περιοχή το έργο της περισυλλογής και της μελέτης των μνημείων διεξάγεται από τον Παπαγεωργίου, ο οποίος ωστόσο δεν μπορεί να συναγωνισθεί τους ξένους, επειδή πρωτίστως δεν διαθέτει ανάλογα οικονομικά μέσα. Προτρέπει, λοι-

9. Ό.π., σ. 87 υποσ. 149.

10. Ό.π., σ. 89, υποσ. 159.

11. Ι. Μιχαηλίδης κ.ά. (επιμ.), *Ιερά Μητρόπολις Θεσσαλονίκης. Έγγραφα εκ του Μητροπολιτικού Αρχείου*, τ. Α′ (1876-1912), Θεσσαλονίκη 2012, αρ. 153, σ. 319.

πόν, τον Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης να του παρέχει κάθε δυνατή αρωγή «*ὑποβοηθοῦντες ἐπ' ἀγαθῷ καὶ προαγωγῇ τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἐπιστήμης*». Δεκαεπτά χρόνια νωρίτερα, με την εγκύκλιο αρ. 159 της 2ης Ιουλίου 1890, η Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος προτρέπει κάθε εκκλησιαστικό φορέα να συντρέξει και να συμβάλει στη συλλογή μνημείων του χριστιανικού βίου, τα οποία «*εὐλαβῶς τοποθετούμενα ἀποστέλλωνται πρὸς τὴν Διεύθυνσιν τοῦ Χριστιανικοῦ Μουσείου εἰς Ἀθήνας, ἐν ᾧ πάντα ταῦτα ὡς ἐθνικὰ τῆς Πίστεως καὶ Πατρίδος κειμήλια εὐλαβῶς καὶ μετὰ μεγίστου ἐπιστημονικοῦ ἐνδιαφέροντος θέλουσι διαφυλάττεσθαι, εἰς αἰῶνα τὸν ἅπαντα, σωζόμενα οὕτως ἀπὸ τοῦ βεβαίου κινδύνου τῆς σήψεως, τῆς καταστροφῆς καὶ τῆς τελείας αὐτῶν ἐξαφανίσεως*».

Ο Παπαγεωργίου συνήθιζε να συλλέγει ακόμη και επί πληρωμή, όπου μπορούσε, φορητές βυζαντινές εικόνες. Τον Απρίλιο του 1904 στην οικία του Π. Σαμαρά εντόπισε μια εικόνα του Παντοκράτορος του 9ου/10ου αι., για την οποία διατύπωσε την άποψη ότι πρόκειται για εικόνα του ναού της Αγίας Σοφίας, που μεταφέρθηκε στον μητροπολιτικό παραθαλάσσιο ναό του Αγίου Δημητρίου. Όταν το 1890 αυτός κάηκε, η εικόνα άγνωστο πώς περιήλθε στην κατοχή του Σαμαρά. Το αξιοσημείωτο είναι ότι ο συγκεκριμένος ιδιώτης δεν ήταν από την αρχή συνεργάσιμος και πείσθηκε να παραδώσει την εικόνα στη Μητρόπολη μετά από αρκετές πιέσεις[12]. Πιθανότατα τέτοιου τύπου δυστοκίες και άλλες δυσκολίες να συναντούσε συχνά ο Παπαγεωργίου, εξ ου και προκλήθηκε η αποστολή της πατριαρχικής επιστολής προς τον Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης. Άλλωστε, ήδη σε επιστολή του προς τον Στέφανο Δραγούμη, με ημερομηνία 24 Οκτωβρίου 1906, ο Παπαγεωργίου επισημαίνει ότι εξαναγκάζεται, αν και δεν διαθέτει επαρκή οικονομικά μέσα, να προβαίνει «*...εἰς ἀγορὰν ἀρχαίων πραγμάτων...*»[13], όπου βεβαίως δεν διευκρινίζεται σε ποια εποχή ανήκαν τα αρχαία πράγματα που αγόραζε, αλλά σίγουρα θα υπήρχαν και χριστιανικά.

Τρεις ημέρες μετά την πυρκαγιά που αποτέφρωσε μεγάλο τμήμα της Θεσσαλονίκης, στις 25 Αυγούστου 1890 γράφει με πόνο ψυχής προς τον Στέφανο Δραγούμη ότι «*κατὰ τὴν προχθεσινὴν πυρκαϊὰν ἐκάησαν πολυτιμότατα κειμήλια τῆς μητροπολιτικῆς ἐκκλησίας, κώδικες ἀρχαιότατοι, σκεύη, τὸ ἅγιον λείψανον τοῦ Γρηγορίου Παλαμᾶ, εἰκόνες βυζαντινὲς τοῦ πέμπτου αἰῶνος, σπουδαίως δὲ ἐβλάβη τὸ περίφημον μωσαϊκὸν τοῦ θόλου τῆς Ἁγίας Σοφίας*»[14]. Προφανώς σε μία ύστατη απόπειρα να διατηρηθεί η ιστορική μνήμη της πόλης που τόσο αγαπούσε, έσπευσε μέσα σε ένα έτος να δημοσιεύσει στην εφημερίδα

---

12. Στην εικόνα αυτή αναφέρεται σε επιστολή του στον Στέφανο Δραγούμη (07/06/1907), Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 121, σ. 230.

13. Ό.π., αρ. 111, σ. 205.

14. Ό.π., αρ. 31, σ. 82.

«Νεολόγος» της Κωνσταντινούπολης κατάλογο των κειμηλίων, που κάηκαν στην πυρκαγιά της 22ας Αυγούστου[15].

Το 1899 γράφει προς τον Γραμματέα της Αρχαιολογικής Εταιρείας Στέφανο Κουμανούδη ότι μέσα σε πέντε μήνες κατάφερε να συλλέξει περί τις 200 επιγραφές, κάποιες από τις οποίες ήταν κρυμμένες, όπως επισημαίνει, *«ἐν τζαμίοις καὶ ἐκκλησίαις»*[16]. Πέρα από την επιτόπια έρευνα, φρόντισε να συγκεντρώσει και να συντάξει κατάλογο των εκδεδομένων επιγραφών που αφορούν στη Θεσσαλονίκη. Από τις εκδόσεις *Teubner* βλέπει το φως της δημοσιότητας στα 1900 η εργασία του Παπαγεωργίου υπό τον τίτλο *«Un edit de l'empereur Justinien II en faveur de la basilique se Saint-Demetrios a Salonique d'après une inscription deterrée dans la basilique même (avec un fascimile)»*, την οποία σκόπευε να εκφωνήσει στο πλαίσιο του *II Congrès d'Archéologie Chrétienne,* που διοργανώθηκε τον Απρίλιο του 1900 στη Ρώμη (ωστόσο, λόγοι υγείας απέτρεψαν τη μετάβασή του στην ιταλική πρωτεύουσα). Πρόκειται για τη δημοσίευση δύο θραυσμάτων της επιγραφής που αφορούσε στο ιουστινιάνειο έδικτο, μια και η Οθωμανική Διοίκηση δεν επέτρεψε στον Παπαγεωργίου να δει και να μελετήσει τα υπόλοιπα θραύσματα. Στις 9 Οκτωβρίου 1906 στέλνει στον Στέφανο Δραγούμη τα άρθρα του *«Θεσσαλονίκης δέκα καὶ ἑπτὰ ἀνέκδοτοι ἐπιγραφαί»*[17] και *«Θεσσαλονίκης εἴκοσι ἀνέκδοτοι ἐπιγραφαί»*[18]. Ο Παπαγεωργίου το 1907 με το άρθρο του *«Θεσσαλονίκης κατεσφραγισμένον βιβλίον ἀνοιχθέν»*[19] επανεξέδωσε σε πληρέστερη μορφή τις επιγραφές από βωμούς του ανατολικού τείχους της πόλης, στων οποίων τη δημοσίευση είχε ήδη προβεί από το 1906 στην *«Ἀλήθεια»*.

Σε επιστολή του στις 1/13 Ιουλίου 1892 προς τον φίλο του, καθηγητή της Μεσαιωνικής και Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας στο Μόναχο, *Karl Krumbacher* (1857-1909), ο Παπαγεωργίου ανακοινώνει ότι στα μέσα του Ιουνίου ανευρέθηκε στη Θεσσαλονίκη μια υπόγεια βυζαντινή εκκλησία μεγάλης σημασίας, εξαιτίας του αρχιτεκτονικού της σχεδίου και των τοιχογραφιών της[20]. Ο ίδιος προέβη σε δημοσίευση του ευρήματος με τις εργασίες του *«Βυζαντινὸν ὑπόγειον προσκυνητήριον ἐν Θεσσαλονίκῃ»*[21] και *«Τὸ βυζαντινὸν προσκυνητήριον ἐν*

---

15. «Μακεδονικὰ ἱστορικὰ καὶ ἀρχαιολογικά. Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ πυρκαϊὰ τῆς 22 Αὐγούστου 1890 καὶ αἱ ἐξ αὐτῆς ζημίαι», *Νεολόγος* αρ. 6640 (12)24/09/1891) 1· «Μακεδονικὰ ἱστορικὰ καὶ ἀρχαιολογικά. Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ πυρκαϊὰ τῆς 22 Αὐγούστου 1890 καὶ αἱ ἐξ αὐτῆς ζημίαι», *Νεολόγος* αρ. 6641 (18)30/09/1891) 1· «Μακεδονικὰ ἱστορικὰ καὶ ἀρχαιολογικά. Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ πυρκαϊὰ τῆς 22 Αὐγούστου 1890 καὶ αἱ ἐξ αὐτῆς ζημίαι», *Νεολόγος* αρ. 6648 (23/09/) 05/10/1891) 1.

16. Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 24, σ. 68.

17. *Αλήθεια* 23/09/1906, 1.

18. *Αλήθεια* 07/10/1906, 1-2.

19. *Μικρασιατικόν Ημερολόγιον* 1 (1907) 321-334.

20. Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 32, σ. 83-84.

Θεσσαλονίκη»[22].

Σε άλλη επιστολή με ημερομηνία 29/10 Αυγούστου 1892 ο Παπαγεωργίου απέστειλε στον Γερμανό καθηγητή την πραγματεία του σχετικά με ένα ελεφαντοστεϊνο ανάγλυφο του αγίου Δημητρίου μαζί με τις σχετικές φωτογραφίες[23]. Ο *Krumbacher* απάντησε με επιστολή που έφθασε στα χέρια του Παπαγεωργίου στις 30 Αυγούστου. Στα τέλη Σεπτεμβρίου ο Παπαγεωργίου απάντησε προτείνοντας ως τίτλο της επικείμενης δημοσίευσης της μελέτης του: «*Περί ἀρχαίου ἀναγλύφου τοῦ μεγαλομάρτυρος Ἁγίου Δημητρίου Πολιούχου Θεσσαλονίκης ἐπὶ ἐλεφαντοστέου ὑπὸ Πέτρου Ν. Παπαγεωργίου (μετὰ αὐτοτυπικῆς εἰκόνος) –Ἀνατυύπωσις ἐκ τῆς Byzant. Zeitschr. I, 2. ἐν λιψιᾳ τύποις B.G. Teubner 1892*»[24]. Η πρώτη δημοσίευση, την οποία μνημονεύει στην δημοσίευση του 1892, είχε ήδη γίνει το 1891 στην «*Ἀθηναϊκῇ ἑβδομιαδιαίᾳ ἐφημερίδι "Ἑστία"*», με τον τίτλο «*ΑΡΧΑΙΟΝ ΑΝΑΓΛΥΦΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ*», την οποία χαρακτηρίζει ως πρόχειρο και σύντομο σημείωμα. Ολοκληρωμένη δημοσίευση έγινε τελικά στην *ΒΖ* υπό τον τίτλο «*Ἀρχαία εἰκὼν τοῦ μεγαλομάρτυρος Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Πολιούχου Θεσσαλονίκης ἐπὶ ἐλεφαντοστέου*». Η εργασία του ξεκινούσε ως εξής: «*Πολύτιμον κειμήλιον παλαιᾶς Βυζαντινῆς τέχνης ἐκτήσατο πρὸ ὀλίγου χρόνου ὁ ἐν Θεσσαλονίκη φιλόμουσος κύριος Ζήσης Σαρρόπουλος, ὅστις καὶ εὐμενῶς ἐπιτρέψας μοι τὴν ἐξέτασιν αὐτοῦ καὶ μελέτην..*»[25]. Τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο επισημαίνει ο Παπαγεωργίου ακολουθήθηκε και στην εικόνα του αγίου Δημητρίου που ήταν αναρτημένη πάνω από τη λάρνακα του αγίου Γρηγορίου του Παλαμά στον παραθαλάσσιο μητροπολιτικό ναό της Θεσσαλονίκης, προ της πυρκαγιάς του 1890.

Στον *Φάρο της Μακεδονίας*, στο φύλλο 1294 της 10ης Δεκεμβρίου 1888, ο Παπαγεωργίου στην ενότητα «Ἀρχαιολογικὰ» δημοσιεύει ένα κείμενο υπό τον τίτλο «*Ἡ νέα ἐκκλησία Γεωργίου τοῦ Πραγαμᾶ*». Εκεί αναφέρει ότι από τις 19 Νοεμβρίου διενεργούνταν ανασκαφές στο ανατολικό μέρος της αυλής της παλαιάς οικίας του ιατρού *Sadok*, όπου εντοπίστηκε σε βάθος ενάμιση μέτρου από την επιφάνεια του εδάφους υπόγειο θολωτό οικοδόμημα εκτεινόμενο προς τα ανατολικά. Η είδηση της ανακάλυψης διαδόθηκε γρήγορα στην πόλη, οπότε «*μικροί δὲ καὶ μεγάλοι, ὀλίγοι ἰδόντες περισσότεροι δὲ μὴ ἰδόντες διηγοῦντες, ὡς εἰκός, πολλὰ καὶ περίεργα, ἐν ᾧ ὁ ἐξακολουθῶν καθαρισμὸς τῶν χωμάτων ἐξέραινεν ὀλίγον κατ' ὀλίγον καθαρωτέρα τὴν μυστηριώδη κατακόμβην. Ἦτο πα-*

21. *Εικονογραφημένη Εστία*, 32/27 (1892) 13-14.
22. *Εικονογραφημένη Εστία* 32/34 (1892) 94-95.
23. Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 34, σ. 95.
24. Ό.π., αρ. 35, 96-97.
25. *BZ* 1 (1892), 479-487.

λαιὰ ἐκκλησία». Το διάστημα από τις 4 έως τις 7 Δεκεμβρίου ο Παπαγεωργίου μελετούσε καθημερινά το νέο εύρημα με επιτόπια έρευνα. Χρονολόγησε την εκκλησία στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες και εκτίμησε την αξία της: *«εἶναι σπουδαιότατον ὡς πρὸς τὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης, τῆς τε οἰκοδομικῆς καὶ κοσμηματικῆς….»*.

Ο ενθουσιασμός του είναι τεράστιος, επειδή, όπως δηλώνει, είναι ο μόνος που κατάφερε να ανακαλύψει το έτος κατασκευής του ψηφιδωτού διακόσμου του ναού της Αγίας Σοφίας στη Θεσσαλονίκη[26]. Με τις επιγραφές του ναού ασχολήθηκε ο Παπαγεωργίου σε δύο άρθρα του. Στο πρώτο, με τον τίτλο *«Τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ τρεῖς ἀνέκδοτοι ψηφιδωταὶ ἐπιγραφαί»*[27], ευθύς εξ αρχής σπεύδει να προσφέρει στους αναγνώστες του την αιτία της συγκεκριμένης δημοσίευσης, *«εὔκαιρον ἐνόμισα ἐπὶ τῇ ἀπαισίῳ μνήμῃ τῆς τῇ 22α Αὐγούστου ἔτους 1890 γενομένης πυρκαϊᾶς, καθ' ἣν πρὸς τὴν ἀνεπανόρθωτον ἀπώλειαν ἀνεκτιμήτων Χριστιανικῶν κειμηλίων ἠγωνίσθη πρὸς τὸ στοιχεῖον τοῦ πυρὸς τὸ στοιχεῖον τῆς ἀναλγησίας τῶν παρ' ἡμῖν λεγομένων ἁρμοδίων, νὰ δημοσιεύσω τρεῖς ψηφιδωτὰς ἐπιγραφὰς τῆς Ἁγίας Σοφίας»*. Σε αυτό δημοσιεύει, όπως σημειώνει, τις επιγραφές που ο ίδιος ανακάλυψε την 4η Ιανουαρίου 1889, όταν επισκέφθηκε το μνημείο μαζί με το Χασάν εφέντη. Στο δεύτερο άρθρο του, με τον τίτλο *«Συμπληρωματικὰ εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ. Α'. Ἐπιγραφὴ ἐπὶ τοῦ θόλου. Β' Ἐπιγραφὴ ἐν τῷ Ἁγίῳ Βήματι. Γ' Ἐπιγραφὴ ἐν τῷ φωλεῷ»*[28], ο Παπαγεωργίου ενημερώνει τους αναγνώστες του ότι ανέβηκε ο ίδιος στον τρούλο του ναού, προκειμένου να διαβάσει την επιγραφή. Έτσι, διορθώνει την αρχική του εκτίμηση ως εξής: *«…τὸ ἔτος τοῦ ψηφιδωτοῦ κόσμου τοῦ θόλου (τῆς Ἀναλήψεως τῆς μεγαλοπρεπέστατα καὶ κάλλιστα εἰκονισμένης) εἶναι τὸ 495ον ἀπὸ Χριστοῦ»*.

Κατά τις εργασίες συντήρησης του ναού της Αγίας Σοφίας, που έλαβαν χώρα εξαιτίας των ζημιών που προκάλεσε η πυρκαγιά του 1890, αποκαλύφθηκαν, σύμφωνα πάντα με τον Παπαγεωργίου, *«τὸ παρεκκλήσιον ἢ μᾶλλον τὰ παρεκκλήσια τῆς Ἁγίας Σοφίας (ἓν ὄπισθεν τοῦ Ἁγίου Βήματος πλησίον τῆς κολόνας…καὶ ἕτερον ἀντικρὺ τοῦ Πρασακάκη, εἰς τὰς δύο κολόνας τῆς ἐπὶ τῆς ὁδοῦ θύρας, «…ἔνθα κατῴκει ὁ Χότζας καὶ ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ Γρηγορίου ἐπὶ τοῦ μιναρὲ ἣν ἀνέγνως, ὡς γράφεις, ἐν τῇ Ἑστίᾳ»*[29]. Πρόκειται για το άρθρο *«Θεσσαλονίκης πρόσφατον ἀρχαιολογικὸν εὕρημα. Ἐπιτάφια πλὰξ ἀρχιερέως ἐν τῷ μιναρέ τῆς Ἁγίας Σοφίας»*. Η πλάκα ήταν σε δεύτερη χρήση και πάνω της ο

26. «Μακεδονικὰ ἱστορικὰ καὶ ἀρχαιολογικά. Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ πυρκαϊὰ τῆς 22ας Αὐγούστου 1890 καὶ αἱ ἐξ αὐτῆς ζημίαι», *Νεολόγος* αρ. 6648 (23/09)05/10/1891) 1.

27. *Εικονογραφημένη Εστία* 36/40 (1893), 218-219.

28. *Εικονογραφημένη Εστία* 36/46 (1893), 317-318.

29. Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 33, σ. 88.

Παπαγεωργίου διάβασε την επιγραφή ως εξής: *«ΕΝΤΑΥΘΑ ΚΕΙΤΑΙ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΑΡΧΙ/ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝ[Ι]/ΚΗΣ Ο ΚΟΥΤΑΛΗΣ/ΕΝ ΜΗΝΗ ΔΕΚ(ΕΜΒΡΙΩ) ΕΝΝΑ[ΤΗ]ΤΗ Δ΄/ ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΙ [Τ]ΟΥ ϚΩΜ(Δ) ΗΜΕΡΑ ΣΤ΄»*. Ως εκ τούτου την χρονολόγησε το 1336[30].

Το 1901 στην αγαπημένη του, όπως συνηθίζει να την αποκαλεί, *Byzantinische Zeitschrift* δημοσιεύει την εργασία *«Θεσσαλονίκης βυζαντιακοὶ ναοὶ καὶ ἐπιγράμματα αὐτῶν. 1. Ὁ ναὸς τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων»*[31], για την οποία εξέφρασε την επιθυμία να εκδοθεί άμεσα, από φόβο μήπως άλλοι *«μυρισθοῦν τὰ πράγματα»* σε επιστολή του προς τον *Krumbacher* τον Μάρτιο του 1900[32].

Μετά τον σεισμό της 5ης Ιουλίου 1902 και τις καταστροφές που υπέστη το Κασιμιέ Τζαμί τότε, ο ναός του Αγίου Δημητρίου δηλαδή, συγκροτήθηκε ειδική επιτροπή για την αποκατάσταση του μεγάλου αυτού προσκυνήματος, μέλος της οποίας υπήρξε ο Παπαγεωργίου[33]. Μεσολάβησε μάλιστα προς τον Βαλή, λόγω της ιδιαίτερης φιλίας με τον υιό του, έτσι ώστε τα ψηφιδωτά του ναού να μην επιχρισθούν και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την αποκατάστασή τους. Τοποθετεί τα ψηφιδωτά που βλέπει τον 4ο ή 5ο αι. *«Μὲ τὴν χρονολόγηση αὐτὴ συμφωνεῖ καὶ ὁ ρυθμὸς τῶν προσώπων ποὺ ἀπεικονίζονται στὰ ψηφιδωτά, τῶν ὁποίων τὰ πρόσωπα δὲν ἔχουν βυζαντινὰ ἀλλὰ ῥωμαϊκὰ χαρακτηριστικά»*. Και εφόσον το θέμα της χρονολόγησης έχει λυθεί, σύμφωνα με τον Παπαγεωργίου, θα πρέπει να υπάρξει ενασχόληση με ένα άλλο ζήτημα, αυτό των *«ἁγιογραφικῶν πηγῶν, τὶς ὁποῖες πραγματεύτηκε πρὸ ἐτῶν ὁ κ. Laurent στὴν BZ»*[34]. Παράλληλα, επισυνάπτει ένα χειρόγραφο 71 σελίδων μαζί με 16 φωτογραφίες και άλλα σχέδια, που αποτελεί το κείμενο της πρώτης του *Συμβολής* με τον τίτλο *«Μνημεῖα τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ λατρείας τοῦ μεγαλομάρτυρος Ἁγίου Δημητρίου»*, για να δημοσιευθεί στην *BZ*, όπως και έγινε[35].

Όταν το 1892 ο αρχιμανδρίτης Καλλίνικος Νικολαΐδης ανέλαβε την ηγουμενία της Μονής Βλατάδων στη Θεσσαλονίκη, βρήκε ένα σχεδόν εγκαταλελειμμένο μοναστήρι. Τρία χρόνια αργότερα ο Παπαγεωργίου αρχειοθέτησε και μελέτησε τη βιβλιοθήκη της μονής. Το 1898 μία πρώτη μελέτη περί της μονής ήταν έτοιμη. Η εργασία έφερε τον τίτλο *«Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ μονὴ τῶν Βλατταίων καὶ τὰ μετόχια αὐτῆς»* και στάλθηκε προς έκδοση στην *Byzantinische Zeitschrift*[36], παρά το γεγονός ότι ο Καλλίνικος προσπάθησε να συγκεντρώσει

30. *Εικονογραφημένη Εστία* 33/25 (1892), 394-395.

31. *BZ* 10 (1901), 23-39.

32. Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 80, σ. 163.

33. Π. Παπαγεωργίου, «Μνημεῖα τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ λατρείας τοῦ μεγαλομάρτυρος ἁγίου Δημητρίου», *BZ* 17 (1908), 322.

34. Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 126, σ. 243. Βλ."Sur la date des Églises St. Démétrius et Ste Sophie à Thessalonique", *BZ* 4 (1895), 420-431.

35. *BZ* 17 (1908), 321-381.

χορηγίες για την έκδοσή της στην Ελλάδα[37]. Στις 11 Φεβρουαρίου 1907 σε επιστολή του προς τον Θεσσαλονικιό έμπορο Σωτήριο Σπυρίδωνος, που δαπάνησε τα χρήματα για την ανακαίνιση της Μονής, ο ηγούμενος Καλλίνικος ενημερώνει τον παραλήπτη του ότι οι εργασίες επισκευής του καθολικού της Μονής Βλατάδων τελούσαν υπό την επίβλεψη του Μιχαήλ Κεχαγιά και του Πέτρου Παπαγεωργίου, οι οποίοι επεδείκνυαν ιδιαίτερη μέριμνα γι' αυτές[38]. Μάλιστα, *«τὸν παλαιὸν νάρθηκα ὅστις ὡμοίαζε πρὸς σταῦλον, θὰ ἀντικαταστήσῃ ὡραιότατος βυζαντινὸς νάρθηξ, τοῦ ὁποίου τὸ σχέδιον ἔδωκεν ἡμῖν ὁ ἔμπειρος περὶ τὴν ἀρχαιολογίαν φίλος ἡμῶν κ. Πέτρος Παπαγεωργίου»*[39]. Ανεξάρτητα από την νεώτερη αποτίμηση του εγχειρήματός του[40], δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει ότι ο Παπαγεωργίου εργάστηκε με ζήλο και επιμέλεια για την ανάδειξη του συγκεκριμένου βυζαντινού μνημείου, σε μια εποχή που είχε ήδη τεθεί σε κίνδυνο η οικοδομική του επιβίωση.

Το 1913 δημοσιεύει τους άμβωνες των αρχαίων, όπως τις ονομάζει, εκκλησιών της Θεσσαλονίκης. Ανάμεσά τους βρίσκεται ο μονόλιθος εκ θεσσαλικού μαρμάρου άμβωνας του Αγίου Μηνά *«...τοῦ ἰχθύος τὸ σύμβολον φέρων»* και ο άμβωνας από λευκό μάρμαρο μιας άγνωστης εκκλησίας, τον οποίον ανακάλυψε ο Παπαγεωργίου σε αυλή του τζαμιού Ακτσέ Μεστζίτ, πλησίον του ιπποδρομίου. *«Τὸν ἀπέριττον ἄμβωνα κοσμοῦσιν ἐπὶ τῆς περιφερείας ἔγγλυφοι σταυροί. Ἐξ αὐτοῦ νῦν ἀκούεται τοῦ μουεζίνη ἡ προσευχή, καλοῦντος τοὺς ὀλίγους πέριξ οἰκοῦντας πιστοὺς εἰς τὸ προσκύνημα»*[41].

Ο Παπαγεωργίου συνέβαλε αποφασιστικά στη διάσωση και ανάδειξη του χριστιανικού βίου και πολιτισμού, σε μια περιοχή με πλούσιο θρησκευτικό παρελθόν, θαμμένο ωστόσο κάτω από τα χώματα της οθωμανικής κατάκτησης και λαβωμένο, εν πολλοίς, από συνεχείς φυσικές καταστροφές (πυρκαγιές, σεισμούς κτλ.) και την επέμβαση του ανθρώπινου παράγοντα (κατεδάφιση τειχών). Με τη συγκέντρωση επιγραφών[42], την περιγραφή μνημείων, τις μελέτες για τους τοπικούς αγίους (όσιο Δαβίδ τον εν Θεσσαλονίκη[43], οσία Θεοδώρα την

36. *BZ* 8 (1899), 402-428.

37. Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, αρ. 65, σ. 141. αρ. 67, σ. 145.

38. Βλ. και ό.π., Παράρτημα Α', αρ. 9, σ. 301.

39. Ό.π., Παράρτημα Α', αρ. 5, σ. 296. αρ. 6, σ. 296.

40. Θάλεια Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά την τελευταία φάση της τουρκοκρατίας 1839-1912. Εκκλησίες-Συναγωγές-Τζαμιά*, Θεσσαλονίκη 1989, 406 Γ.Α. Στογιόγλου, *Ἡ ἐν Θεσσαλονίκῃ Πατριαρχικὴ Μονὴ τῶν Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1971, 91 Νίγδελης, *Αλληλογραφία*, 296, υποσ. 10.

41. Π. Παπαγεωργίου, «Ἀρχαῖοι Ἄμβωνες ἐκκλησιῶν ἐν Θεσσαλονίκῃ», *Μακεδονικόν Ημερολόγιον (Παμμακεδονικού Συλλόγου)* Στ' (1913), 112.

42. Το μεγαλύτερο έργο του Παπαγεωργίου αφορά στον εντοπισμό επιγραφών, τη μεταγραφή τους και την ερμηνευτική προσέγγιση του περιεχομένου τους. Βλ. και Π. Παπαγεωργίου,

εν Θεσσαλονίκη[44]) και τον βίο διαφόρων Μητροπολιτών της τοπικής Εκκλησίας (αγίου Γρηγορίου του Παλαμά[45], Θεωνά Α΄[46]) ο Παπαγεωργίου συνέλαβε την ιδέα της συγγραφής μιας ιστορίας της Θεσσαλονίκης, που θα βασιζόταν στο υλικό αυτό. Τον καταρτισμό ενός πολύτομου σχετικού έργου προετοίμαζε, σύμφωνα με προσωπική του εξομολόγηση, στον μαθητή του Σταμάτη Ψάλτη: *«Οὐδεμίαν πλέον φιλοδοξίαν ἔχω ἐν τῷ κόσμῳ τούτῳ … τοῦτο μόνον παρακαλῶ τὸν Θεόν· νὰ μοὶ δώσῃ ζωὴν ἐπὶ δέκα ἔτη ἀκόμη, ἵνα κατορθώσω νὰ ἐκδώσω τὸ Corpus Inscriptionum Thessalonices, ὅπερ πρὸ πολλοῦ ἔχω ἑτοιμάσει καὶ εἶτα ἐπὶ τῇ βάσει τούτων τὴν ἱστορίαν τῆς Θεσσαλονίκης»*[47], αλλά δυστυχώς δεν έζησε για να το υλοποιήσει. Πέθανε μία ημέρα μετά, στις 18 Ιανουαρίου 1914.

«Ἐργατῶν σήματα καὶ ὀνόματα ἐπὶ τῶν μαρμάρων τοῦ θεάτρου τῆς Θεσσαλονίκης», *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1911, 168-173 [αναδημοσιεύτηκε στο Πολυξένη Αδάμ-Βελένη (επιμ. έκδοσης), *Μελέτες για την αρχαία Θεσσαλονίκη. Θεσσαλονίκην Φιλίππου Βασίλισσαν*, Θεσσαλονίκη 1985, 780-784]· ο ίδιος, «Τά ΑΚΠΛ γράμματα τῆς Θεσσαλονίκης», *Μικρασιατικόν Ημερολόγιον* 6 (1912), 33-36· ο ίδιος, «Θεσσαλονίκης ΑΚΠΛ», *Μακεδονικόν Ημερολόγιον (Παμμακεδονικού Συλλόγου)* Στ΄ (1913), 23-26 (το κείμενο εκδόθηκε και αυτοτελώς από το τυπογραφείο «Αὐγὴ Ἀθηνῶν» Θ. Ἀποστολοπούλου ως *Μετατύπωσις ἐκ τοῦ Μακεδονικοῦ ἡμερολογίου*, ἐν Ἀθήναις 1913).

43. P. Papagerorgiu, "Zum Leben des Heiligen David von Thessalonice", *BZ* 2 (1893), 287-290· Π. Παπαγεωργίου, «Νέον χειρόγραφον τοῦ βίου τοῦ ὁσίου Δαβὶδ τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ», *Βυζαντίς* 2 (1911-1912), 231-234.

44. P. Papagerorgiu, *"Zur Vita der Hl. Theodora von Thessalonike"*, *BZ* 10 (1901), 144-158.

45. Π. Παπαγεωργίου, «Τὸ ἔτος τελευτῆς Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ», *Αλήθεια* 12/02/1903, 1.

46. Π. Παπαγεωργίου, *«Ὁ μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Θεωνᾶς ὁ Α΄ καὶ ἔργον αὐτοῦ μαρτυρολογικόν»*, *Εκκλησιαστική Αλήθεια* έτ. ΛΑ΄, τ. 23 (11/06/1911), 180.

47. Σταμ. Β. Ψάλτης, «Λόγος ἐπιμνημόσυνος ἐπὶ τῇ Α΄ ἐπετείῳ τοῦ θανάτου τοῦ ἀειμνήστου Πέτρου Ν. Παπαγεωργίου», (ἀνατύπωσις ἐκ τοῦ ΚΖ΄ τόμου τῆς *Ἀθηνᾶς*), ἐν Ἀθήναις 1915, 186.

Μαρία Ι. Καζαμία-Τσέρνου

ΕΝΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ (1912) ΚΑΙ ΕΝΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΝΑΟΣ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Αφορμή για την παρούσα εισήγηση αποτέλεσε ένα δημοσίευμα των αρχών του 20ού αιώνα σχετικά με τον μεσοβυζαντινό ναό της Παναγίας των Χαλκέων στην καρδιά του ιστορικού κέντρου της Θεσσαλονίκης. Ο καλαίσθητος ναός συνιστά άρτιο, μοναδικό τεκμήριο, ακριβώς χρονολογημένο, μιας ολόκληρης ιστορικής περιόδου, της μεσοβυζαντινής, μιας πόλης, το βυζαντινό παρελθόν της οποίας επιμένει να κάνει αισθητή την παρουσία του μέσα από αόρατες και ορατές διαδρομές. Πριν από έναν περίπου μήνα, η πόλη μου γιόρτασε τα 100 χρόνια ελευθερίας της και γι' αυτόν τον λόγο της αφιερώνω την παρούσα εργασία.

Ο τίτλος του δημοσιεύματος υπήρξε πρόκληση για μένα, έτσι ώστε να σταθώ και να μην τον προσπεράσω. Έχει ως εξής: «*Ο μητροπολίτης Αθηνών καθαγιάζων τους αρχαίους ναούς. Η Παναγία των Καβείρων*» (Εικ. 1). Πρόκειται για ένα άρθρο στον τοπικό Τύπο, λίγες ημέρες μετά την απελευθέρωση στις 26 Οκτωβρίου του 1912, το οποίο καταγράφει το γεγονός του καθαγιασμού του ναού από τον αρχιεπίσκοπο Αθηνών Θεόκλητο. Είναι γνωστό ότι κύριο μέλημα της Εκκλησίας τότε υπήρξε η επαναφορά των βυζαντινών ναών της πόλης, οι οποίοι είχαν μετατραπεί σε οθωμανικά τεμένη, στη χριστιανική λατρεία. Η Παναγία των Χαλκέων καθαγιάσθηκε[1] λίγες ημέρες μετά την απελευθέρωση και με την ευκαιρία αυτού του γεγονότος ο αρθρογράφος της τοπικής εφημερίδας *Νέα Αλήθεια*[2], στο φύλλο της 2ας Νοεμβρίου 1912, δίνει τις σχετικές πληροφο-

---

1. Ο λόγος για τον οποίο δεν τελούνται εκ νέου εγκαίνια του ναού, αν και είχε προηγηθεί κατάληψη από αλλόθρησκους, είναι διότι, σύμφωνα με τους Ιερούς Κανόνες, η καθιέρωση ενός ναού ισχύει εσαεί και δεν αίρεται, ακόμη και σε περιπτώσεις βεβήλωσής τους από αλλόθρησκους ή αιρετικούς, οπότε αναγιγνώσκονται από τον ιερέα οι σχετικές ευχές· βλ. σχετικά Θ. Γιάγκου, «Οι εκκλησιαστικές διατάξεις περί βεβηλώσεως ναών και η απόδοση των βυζαντινών ναών της Θεσσαλονίκης στη λατρεία μετά την απελευθέρωση (1912)», *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Πρακτικά ΙΒ΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου. Ο ιερός ναός του Αγίου Δημητρίου. Προσκύνημα Ανατολής και Δύσεως*. Ιερά Μονή Βλατάδων 1-3 Οκτωβρίου 1998, Θεσσαλονίκη 2001, 135-148.

2. Κ. Μάγερ, *Ιστορία του Ελληνικού Τύπου*, Γ', Αθήναι 1960, 40-52 (στο εξής: Μάγερ, *Ιστορία*). Χ. Ε. Λαμπρινός, «Ο ελληνικός τύπος στη Θεσσαλονίκη», *Μακεδονία - Θεσσαλονίκη*.

ρίες. Αναφέρει λοιπόν ότι ο ναός υπήρξε, μέχρι και το εσπέρας της 29ης Οκτωβρίου, καταυλισμός Τούρκων προσφύγων, αλλά αυτό δεν εμπόδισε τους χριστιανούς κατοίκους της πόλης να σπεύσουν να αναρτήσουν την ελληνική σημαία με πρωτοβουλία του αρχιμανδρίτη Αστερίου Παπαστερίου. Στο σημείο αυτό καταγράφει ένα περιστατικό, όχι γνωστό από άλλα δημοσιεύματα, ενδεικτικό του κλίματος συναδέλφωσης που υπήρχε μεταξύ των κατοίκων της πόλης, χριστιανών και εβραίων, υποδούλων αμφοτέρων μέχρι πρότινος σε κοινό κατακτητή. Γράφει: «*Ἀλλ' ἦτο πολύ δύσκολον τό πρᾶγμα* (εννν. της ανύψωσης της σημαίας). *Τότε Ἰσραηλῖται συμπολῖται μας λίαν προθύμως προσεκόμισαν κλίμακας καί οἱ ἴδιοι ἀνελθόντες εἰς τόν θόλον ἀνεπέταξαν ἐπ'αυτοῦ τήν ἑλληνικήν σημαίαν ὑπό τό χειροκρότημα τῶν παρισταμένων*». Στη συνέχεια, παραθέτει το τελετουργικό του καθαγιασμού, ο οποίος έλαβε χώρα την Παρασκευή 1η Νοεμβρίου. Το τελετουργικό είχε ως εξής: ο Θεόκλητος έφθασε στον ναό γύρω στο μεσημέρι, συνοδευόμενος από τον αρχιμανδρίτη Αστέριο Παπαστερίου και τον αρχιδιάκονο Παΐσιο. Τέλεσε τον Μέγα Αγιασμό και ράντισε όλον τον ναό, προκειμένου να τον καθαγιάσει. Μετά από αυτή τη δημοσιογραφική παράθεση των συμβάντων, προβαίνει σε μία περιγραφή του ναού και είναι αυτή ακριβώς η οποία μας προβλημάτισε, διότι αποτελεί ένα συνονθύλευμα ορθών και ανακριβών στοιχείων.

Τα ακριβή στοιχεία είναι ότι ο ναός είναι «βυζαντινού ρυθμού» και αφιερωμένος στην Παναγία. Οι ανακρίβειες συνίστανται στο ότι «*είναι πολύ ωραίος και σχετικά καλά διατηρημένος*», ότι «*έχει πέντε τρούλους*», ότι «*είναι ναός αρχαίας μονής*» και ότι η προσωνυμία της Παναγίας είναι «*Παναγία των Καβείρων*». Όλα αυτά αποτελούν απόρροια σύγχυσης του συγκεκριμένου ναού με άλλους ναούς της πόλης. Εάν δεν υπήρχε η διευκρίνηση ότι ο ναός ευρίσκεται παρά τα Καζαντζίδικα, δηλαδή τα χαλκωματάδικα, θα θεωρούσε κανείς ότι αναφέρεται στον παλαιολόγειο ναό των Αγίων Αποστόλων παρά τα δυτικά τείχη, ο οποίος πράγματι είναι πεντάτρουλος και για τον οποίο έχει διατυπωθεί, ως γνωστόν, η άποψη ότι υπήρξε ίσως καθολικό μονής αφιερωμένης στην Παναγία[3]. Με αφορμή αυτό το τελευταίο στοιχείο θυμίζουμε ότι ο Ξυγγόπουλος, το 1918[4], είχε διατυπώσει την υπόθεση για θεώρηση του ναού της Παναγίας Χαλκέων ως καθολικού μονής, άποψη την οποία επανέφερε στο προσκήνιο πρόσφατα η

Αφιέρωμα Τεσσαρακονταετηρίδος. Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1980, 386 κ.ε. Μ. Κανδυλάκης, *Εφημεριδογραφία της Θεσσαλονίκης. Συμβολή στην Ιστορία του Τύπου. Α΄ Τουρκοκρατία*, Θεσσαλονίκη ²2000, 155-173. Β΄ 1912-1913, Θεσσαλονίκη 2000, σποράδην.

3. Α. Ξυγγόπουλος, «Μονή των Αγίων Αποστόλων ή Μονή της Θεοτόκου», *Ελληνικά* (Παράρτημα αρ. 4) (1953) 726-735. *Θεσσαλονίκη Οι πρώτες έγχρωμες φωτογραφίες 1913 και 1918*, Αθήνα 1999, 120 εικ. 6 (στο εξής *Θεσσαλονίκη*).

4. Α. Ξυγγόπουλος, «Ο ναός της Θεοτόκου των Χαλκέων», *ΓΠ* 2 (1918) 563 (στο εξής: Ξυγγόπουλος, Ο ναός).

Παϊσίδου[5]. Ο ναός όμως, εκείνη την εποχή, ούτε «*ωραίος και καλοδιατηρημένος*» ήταν ούτε «*πεντάτρουλος*», όπως θα δούμε στη συνέχεια[6] (Εικ. 2). Όσο για την ανιστόρητη συσχέτιση της Παναγίας με τους ειδωλολατρικούς θεούς Καβείρους θα δώσουμε στη συνέχεια μία εξήγηση.

Παρά τις όποιες ανακρίβειες του κειμένου, υπάρχουν ωστόσο κάποια σημαντικά στοιχεία για τον εντοίχιο διάκοσμο του ναού, τα οποία ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα και δείχνουν ότι ο δημοσιογράφος ήταν αυτόπτης μάρτυρας των τεκταινομένων. Επισημαίνει ότι η μόνη τοιχογραφία του κυρίως ναού, που ήταν ορατή, ήταν αυτή με τη σκηνή της Υπαπαντής, και για τον λόγο αυτό εψάλη το απολυτίκιο της εορτής κατά τον καθαγιασμό του ναού, πληροφορία άγνωστη από άλλες πηγές. Πρόκειται προφανώς για τη σκηνή της Υπαπαντής από τον κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, ο οποίος ανήκε στο στρώμα τοιχογραφιών του 14ου αιώνα, τις οποίες θα επισημάνει και θα δημοσιεύσει πρώτος ο Ξυγγόπουλος το 1918[7]. Βλέπει και «*δύο αγιογραφίες*», όπως τις αποκαλεί, στον νάρθηκα αλλά δεν τις αναγνωρίζει. Δίνει δε την πληροφορία, η οποία επιβεβαιώνεται και από παλιές φωτογραφίες[8] (Εικ. 3, 4), ότι «*αἱ ἐντός τοῦ Ἁγίου Βήματος ὑπάρχουσαι ἁγιογραφίαι εἶνε πᾶσαι ἐπιχρισμέναι δι' ἀσβέστου*». Με βάση λοιπόν το κείμενο αυτό, ήδη από το 1912, τα επιχρίσματα είχαν καταπέσει και ο εντοίχιος διάκοσμος του ναού ήταν εν μέρει ορατός, γεγονός που υποδηλώνει ότι το οικοδόμημα ήταν μάλλον παραμελημένο, πληροφορία που ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Ο ναός, τον οποίο περιγράφει ο αρθρογράφος με τόση θέρμη, θα πρέπει να είχε την εμφάνιση (Εικ. 5) που φαίνεται σε παλαιά αχρονολόγητη φωτογραφία ιδιωτικής συλλογής[9], η οποία, όμως, μπορεί να ενταχθεί στο χρονικό διάστημα 1896-1901, διότι είναι πανομοιότυπη με άλλη του φωτογραφικού αρχείου του G. Millet (1896-1901)[10] (Εικ.6). Το δημοσίευμα αυτό μας ώθησε να αναζητήσουμε το

---

5. Μ. Παϊσίδου, «Ήταν η Παναγία των Χαλκέων καθολικό βυζαντινής μονής;», *Τριακοστό Τρίτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία*, Αθήνα 2013, 83-84.

6. Ch. Diehl - M. Le Tourneau - H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918, fig. 68 (στο εξής: Diehl - Le Tourneau - Saladin, *Les monuments*).

7. Ξυγγόπουλος, Ο ναός, 662-665. Βλ. σχεδιαστική απεικόνιση της σκηνής στο Α. Ξυγγόπουλος, «Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης», *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τόμ. Ζ' (1973-1974) 61-75, ειδ. 63, εικ. 2. Πρβλ. αναφορά στις τοιχογραφίες αυτές από L. Brehier, "Les monuments chrétiens de Salonique", *RAr* 9(1919), 26-27.

8. Diehl - Le Tourneau - Saladin, *Les monuments*, fig. 70.71. Πρβλ. και φωτογραφία του A. Léon του 1913, *Θεσσαλονίκη*, 118 εικ.3.

9. Ν. Χόρμπος - Αθ. Ε. Καραθανάσης, *Εικόνες της Παλαιάς Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 2013, 57 (στο εξής: Χόρμπος - Καραθανάσης, *Εικόνες*).

10. Ε.-Α. Χλέπα, *Τα Βυζαντινά μνημεία στη νεότερη Ελλάδα. Ιδεολογία και Πρακτική των αποκαταστάσεων 1833-1839*, Αθήνα 2011, εικ. 225 (στο εξής: Χλέπα, *Τα βυζαντινά μνημεία*).

μνημείο και σε άλλες πρωτογενείς πηγές της εποχής, προκειμένου να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο το αντιμετωπίζει ο αρθρογράφος αλλά και να ακολουθήσουμε την ιστορική του πορεία στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα. Ο Texier, ήδη το 1833-1837, περιγράφει το Καζαντζιλάρ τζαμί, όπως ονομαζόταν τότε η Παναγία των Χαλκέων, ως εγκαταλελειμμένο, περιτριγυρισμένο από χαμόσπιτα. Επισημαίνει την πλινθοδομή της τοιχοδομίας και την παρουσία τριών τρούλων, ενός κεντρικού και δύο στις γωνίες του νάρθηκα[11]. Δεν κάνει λόγο καθόλου για τοιχογραφίες, οι οποίες δεν ήταν ορατές, διότι ήταν καλυμμένες με ασβέστη. Ο ίδιος ερευνητής, στο βιβλίο για τη βυζαντινή αρχιτεκτονική που εξέδωσε τριάντα χρόνια αργότερα (1864) μαζί με τον Pullan, «βλέπει» και σχεδιάζει έναν πεντάτρουλο ναό με έναν τρούλο στο κέντρο και τέσσερις μικρότερους στις τέσσερις γωνίες του κυρίως ναού (Εικ. 7). Στο χρονικό αυτό διάστημα δεν φαίνεται να έχει αλλάξει κάτι στη φθίνουσα πορεία του ναού, τον οποίο έχουν ξεχάσει και οι ίδιοι οι Έλληνες, όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά οι δύο ερευνητές[12].

Ο Μελβίλ, το 1856, αγνοεί την ύπαρξη του ναού, δεν τον επισημαίνει καν[13]. Θα έρθει ο πιο ενημερωμένος καθολικός ιερέας Camu το 1896, που θεωρεί ότι πρέπει να επισκεφθεί το τζαμί στα χαλκωματάδικα και που θα τον περιγράψει επίσης ως πεντάτρουλο ναό, οδεύοντα όμως προς ερήμωση[14]. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Camu ήταν γνώστης του τελευταίου κειμένου των Texier-Pullan[15], όχι μόνο διότι περιγράφει τον ναό ως πεντάτρουλο, αλλά και διότι υιοθετεί τη λανθασμένη ανάγνωση της κτητορικής αναθηματικής επιγραφής στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου[16] σχετικά με την αφιέρωση του ναού σε κάποιον άγιο *Βαρδία*[17].

Το 1880, ο Χατζηϊωάννου, στην *Αστυγραφία* του, δεν περιγράφει τον ναό ως κτίσμα αλλά δίνει μία πληροφορία, η οποία ίσως να κρύβεται πίσω από την ονομασία «*η Παναγία των Καβείρων*» που έδωσε ο αρθρογράφος στο κείμενό του. Ο Χατζηϊωάννου στη φράση *πριν βέβηλος τόπος* της προαναφερθείσας κτητορικής επιγραφής αναζητά προγενέστερο ιερό του Χαλκέως Ηφαίστου ή του ομότεχνού του και προστάτη της πόλεως Καβείρου[18]. Η παρουσία των χαλκωματάδων στον

11. Σ. Ταμπάκη, *Η Θεσσαλονίκη στις περιγραφές των περιηγητών 12ος-19ος αι. μ.Χ. Λατρευτικά μνημεία*, Θεσσαλονίκη 1998, 158-160, αρ.43 (στο εξής: Ταμπάκη, *Η Θεσσαλονίκη*).

12. Ch.Texier - R. P.Pullan, *Byzantine Architecture*, London 1864, 149-150, pl.L.LI (στο εξής: Texier - Pullan, *Byzantine*).

13. *Μακεδονικό Ημερολόγιο* 1996, 21-27. Ταμπάκη, *Η Θεσσαλονίκη*, αρ.52.

14. Ταμπάκη, *Η Θεσσαλονίκη*, αρ.64.

15. Texier - Pullan, *Byzantine*, ό.π.

16. J.-M. Spieser, «Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. I. Les inscriptions de Thessalonique », *Travaux et Mémoires* 5 (1973) 163 no 13, pl. IV.

17. Πρόκειται για παρανόηση του τοπωνυμίου *Λαγουβαρδίας*, το οποίο υπάρχει στην επιγραφή. Texier - Pullan, *Byzantine*, 149.

18. Μ. Χατζηϊωάννου, *Αστυγραφία της Θεσσαλονίκης ήτοι τοπογραφική περιγραφή της*

περιβάλλοντα χώρο του τζαμιού δεν είναι γνωστό από πότε χρονολογείται. Η παράδοση πάντως φαίνεται ότι ήταν πολύ ισχυρή, διότι και οι πρώτοι πρόσφυγες από τον Πόντο το 1914 και το 1918, οι οποίοι φημίζονταν για τη δεξιότητά τους στην επεξεργασία του χαλκού, εγκαταστάθηκαν πέριξ της Παναγίας Χαλκέων[19] και έστησαν τις παράγκες-εργαστήριά τους, είκοσι με τριάντα από τις οποίες ήταν από την πλευρά της εκκλησίας[20]. Αυτές οι παράγκες έπνιγαν την εκκλησία, τουλάχιστον μέχρι το 1925-1926, οπότε κάηκαν και έκτοτε γκρεμίσθηκαν για να διαμορφωθεί το πάρκο που περιβάλλει σήμερα τον ναό[21] (Εικ. 8).

Το 1908 στον γαλλόφωνο *Οδηγό της Θεσσαλονίκης*, τον οποίο εξέδωσε ο Jakob Modiano, το Καζαντζιλάρ τζαμί είναι ανύπαρκτο[22]. Τον Νοέμβριο του 1910, δύο χρόνια δηλαδή πριν από το δημοσίευμα το οποίο παρουσιάζουμε, ο Π. Παπαγεωργίου, ο ιστοριοδίφης, ο βαθύς γνώστης και μελετητής της πόλης, δεν θα θεωρήσει απαραίτητο να δείξει στον Ίωνα Δραγούμη, τον οποίο ξεναγεί στη Θεσσαλονίκη, την Παναγία Χαλκέων[23]. Την ίδια χρονιά, στον Οδηγό *Μακεδονία μετά του παρακειμένου τμήματος της Θράκης*, με συγγραφέα τον Γ. Χατζηκυριακού, η Παναγία Χαλκέων δεν υπάρχει ούτε ως τέμενος ούτε ως ναός[24]. Στην εφημερίδα δε *Αθήναι*[25], στο φύλλο της 28ης Οκτωβρίου 1912, κάποιος Θε-

---

Θεσσαλονίκης, Εν Θεσσαλονίκη 1880, 64.74-76. 94-95. Ο Κάβειρος, ως προστάτης της ρωμαϊκής Θεσσαλονίκης, έχει συσχετισθεί όμως κυρίως με τον άγιο Δημήτριο, βλ. Ch. Edson, "Cults of Thessalonica (Macedonia III)", *HThR* 41 (1948) 203-204. Α.Ν. Λέτσας, *Ιστορία της Θεσσαλονίκης*, Ι, Θεσσαλονίκη 1961, 115-116.238-239. Γ. Τουράτσογλου, «Του αγιωτάτου πατρίου Θεού Καβείρου...», *Η Θεσσαλονίκη* 1 (1985) 71-77. Chr. vom Brocke, *Thessaloniki – Stadt des Kassander und Gemeinde des Paulus: eine frühe christliche Gemeinde in ihrer heidnischen Umwelt*, Tübingen 2001. Μ. Ι. Καζαμία-Τσέρνου, *Μνημειακή Τοπογραφία της Χριστιανικής Θεσσαλονίκης, Α΄ Οι ναοί (4ος-9ος αι.)*, Θεσσαλονίκη 2009, 212-213.

19. Ευδ. Μηλιατζίδου-Ιωάννου, «Πόντιοι Χαλκουργοί στη Θεσσαλονίκη», *Αρχείον Πόντου* 38 (1983) 659.

20. Ό.π., 706-707.

21. Ό.π., 701.

22. J. S. Modiano (ed.), *Annuaire Commercial et Administratif du Vilayet de Salonique*, Salonique 1908, 26-28.

23. Ο Ίων Δραγούμης στο *Ημερολόγιό* του περιγράφει την επίσκεψή του στη Θεσσαλονίκη ως εξής: *«Ποτέ δε είδα τόσο καλά τη Θεσσαλονίκη όσο αυτή τη φορά...Ηύρα τον καθηγητή τον Παπαγεωργίου και μαζύ γυρίσαμε όλα τα τζαμιά που ήταν άλλοτε εκκλησίες, πήγαμε σε εκκλησίες δικές μας και στη μονή των Βλατάδων, είδαμε το παλάτι του Μομφερατικού έξω από τα τείχη, είδαμε τις πύλες των τειχών, όπου μένουν (Είδα την Αγιά Σοφιά, τον Άγιο Γιώργη και τον Άγιο Δημήτριο, όλες τζαμιά)...»*, Θ. Βερέμης - Γ. Κολιόπουλος (επιμ.), *Αρχείο Ίωνα Δραγούμη, Φύλλα Ημερολογίου Δ΄(1908-1912)*, Αθήνα 1985, 146. Π.Μ. Νίγδελης, *Πέτρου Ν. Παπαγεωργίου του Θεσσαλονικέως Αλληλογραφία (1880-1912)*, Θεσσαλονίκη 2004, 260 σημ.538.

24. Γ. Χατζηκυριακού, *Μακεδονία μετά τοῦ παρακειμένου τμήματος τῆς Θράκης*, Θεσσαλονίκη 1910, 28.

25. Μάγερ, *Ἱστορία*, τ. Α΄, Αθήναι 1957,269. τ. Β΄, Αθήναι 1959, 29-43.

όδωρος Βελιανίτης, με την ευκαιρία της απελευθέρωσης της πόλης, προβαίνει σε σύντομη ιστορική αναδρομή και στην περιγραφή, εν συνεχεία, της σύγχρονης πόλης. Κάνει λόγο μόνο για την Αγία Σοφία, τον Άγιο Δημήτριο, τον Άγιο Γεώργιο και τους Αγίους Αποστόλους. Η Χαλκέων παραβλέπεται[26]. Στην ίδια εφημερίδα, στο ίδιο φύλλο, ο Γ. Λαμπάκης σχολιάζει αρνητικά το γεγονός ότι «*πληθύς βυζαντινολόγων ὡς σμῆνος ἀκρίδων ἀνεφάνη καί γράφει περί τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν Θεσσαλονίκης τόσας ἀνοησίας ὅσας καί λέξεις*». Στηλιτεύει δε το γεγονός ότι οι παρεμβάσεις τους είναι ανώνυμες ή ψευδώνυμες και ότι το Χριστιανικό Αρχαιολογικό Μουσείο που διηύθυνε έχει πλούσια συλλογή φωτογραφιών[27].

Στις 8 Νοεμβρίου του 1912, λίγες ημέρες δηλαδή μετά το άρθρο της *Νέας Αλήθειας*, που υπήρξε αφορμή για την παρούσα εργασία, ένα δημοσίευμα σε γαλλική εφημερίδα, με θέμα τις παλιές εκκλησίες της Θεσσαλονίκης, επίσης την αγνοεί[28]. Το 1913 ο ναός εξακολουθεί να βρίσκεται σε άθλια κατάσταση με αδιάψευστο περί αυτού μάρτυρα δύο φωτογραφίες του 1913[29] (Εικ. 9, 10). Και είναι τότε ακριβώς, το 1913, που το μνημείο φαίνεται να τραβά, επιτέλους, την προσοχή των αρχών, αφού συγκαταλέγεται στα «*εθνικά μνημεία*», τα οποία, «*διά τήν ἱστορικήν καί καλλλιτεχνικήν αὐτῶν ἀξίαν ὀφείλουσι νά ὑπαχθῶσιν εἰς τήν ἄμεσον τοῦ Κράτους ἐπιτήρησιν*». Πρόκειται για το Διάταγμα της 5ης Ιουλίου 1913, το οποίο υπογράφει ο Γενικός Διοικητής Μακεδονίας Στέφανος Δραγούμης και συνυπογράφει ο Διευθυντής των Εκπαιδευτικών Γ. Τσορμπατζόγλου και που δημοσιεύεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως[30]. Ένα μήνα νωρίτερα, τον Ιούνιο του 1913, ο Έφορος Αρχαιοτήτων Γ. Π. Οικονόμος, με έγγραφό του προς τον Νομάρχη Θεσσαλονίκης, ζητούσε να δημιουργηθεί πλατεία γύρω από τον ναό της Παναγίας (Καζαντζιλάρ-τζαμί)[31]. Στα *Πρακτικά τῆς Ἐπιτροπῆς ἐπί τῶν καταληφθεισῶν ἐκκλησιῶν*, η οποία συστάθηκε στη Θεσσαλονίκη τον Νοέμβριο του 1912 και λειτούργησε έως τον Δεκέμβριο του 1913, αναφέρεται και η Παναγία Χαλκέων[32] (Εικ. 11).

26. *Αθήναι* 28-10-1912, σ.1.

27. *Αθήναι* 28-10-1912, σ. 2.

28. *Le Messager d'Athènes*, 8-11-1912.

29. *Θεσσαλονίκη*, 118, εικ. 2. 3. Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή (εκδ.), *Θεσσαλονίκη. Η Θεσσαλονίκη μέσα από τον φακό του Αριστοτέλη Ζάχου 1912-1917*, Αθήνα 2002, 142 φωτ. 39 (στο εξής: *Η Θεσσαλονίκη*).

30. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως. Παράρτημα εν Θεσσαλονίκη εκδιδόμενον* αρ.φ.7/9-7-1913.

31. Ι. Βοκοτοπούλου, «Τα πρώτα 50 χρόνια της Εφορείας Κλασσικών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης», *Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912. Συμπόσιο 1-3 Νοεμβρίου Θεσσαλονίκη 1985*, Θεσσαλονίκη 1986, 25. Παράρτημα αρ. ε' (στο εξής: Βοκοτοπούλου, Τα πρώτα 50 χρόνια).

32. Τα *Πρακτικά* φυλάσσονται σε ιδιαίτερο φάκελο του Αρχείου της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης.

Στη γαλλική εφημερίδα *Les Annales*, με ημερομηνία 24 Οκτωβρίου 1915, υπάρχει εκτενής περιγραφή της Θεσσαλονίκης εν όψει προφανώς των εορτασμών για την απελευθέρωση της πόλης, όπου αναφέρονται όλοι οι βυζαντινοί ναοί, εκτός από την Παναγία Χαλκέων (Εικ. 12). Υπάρχει δε στο ίδιο φύλλο εκτενής περιγραφή του ναού του Αγίου Δημητρίου από τον Ch. Diehl. Αντίθετα, στον γαλλικό *Οδηγό* της πόλης του 1915 ο ναός της Παναγίας, για τον οποίο δίδεται και η χρονολογία ανέγερσής του (1028), χαρακτηρίζεται μικρός αλλά κομψός, σχήματος ελληνικού σταυρού, με δύο τρούλους, με λίγα ίχνη τοιχογραφιών στο εσωτερικό και ενδιαφέρουσα τοιχοποιία από πλίνθους[33]. Το 1918, στο μνημειώδες έργο για τη Βυζαντινή Θεσσαλονίκη των Diehl-Le Tourneau- Saladin παρατίθεται μία λεπτομερής και ορθή αποτύπωση της τρέχουσας μορφολογίας του ναού με τους δύο τρούλους και τη συνεχή επικλινή στέγη της νότιας πλευράς[34] (Εικ. 13).

Θα περάσουν κάποια χρόνια μέχρι το 1919, οπότε, στις 29 Νοεμβρίου, η Κοινοτική Αντιπροσωπεία συμφωνεί να πραγματοποιηθούν επισκευές στον ναό από την Αρχαιολογική Υπηρεσία[35]. Δεν φαίνεται να έγιναν, όμως, ιδιαίτερες επεμβάσεις τότε, διότι το 1920 η προσεκτική και λεπτολόγος Μερόπη Τσιώμου, στο *Ημερολόγιον της Θεσσαλονίκης* του 1920, τον αγνοεί παντελώς[36]. Και στον *Ελληνικό Οδηγό*, επίσης, της Θεσσαλονίκης του 1919, που εκδόθηκε το 1920, όπου γίνεται μία αναφορά στα κυριότερα σωζόμενα μνημεία προ της πυρκαγιάς, δεν συγκαταλέγεται η Παναγία Χαλκέων[37]. Το ίδιο συμβαίνει και το 1927 σε μία Αθηναϊκή εφημερίδα, την *Κυριακή του Ελεύθερου Βήματος*, όπου, στο φύλλο της 6ης Μαρτίου, ο Χαμουδόπουλος[38] περιγράφει την απελευθερωμένη πόλη και δεν αναφέρει καν την Παναγία Χαλκέων, η οποία βρίσκεται επί της κεντρικής οδικής αρτηρίας, ενώ αναφέρει τον Προφήτη Ηλία, έναν βυζαντινό ναό, ο οποίος όχι μόνον βρίσκεται στην Άνω πόλη, αλλά είναι και πνιγμένος από σπίτια και από τις αντηρίδες του[39] (Εικ. 14). Την ίδια όμως χρονιά (1927), στο *Μακεδονικόν Ημερολόγιον* Θεσσαλονίκης[40], ένα περιοδικό μέσα από τις σελίδες

33. *Guide de Salonique redigé par les soins du Journal L'Independent*, Salonique 1915, 75-76.

34. Diehl - Le Tourneau - Saladin, *Les monuments*, 155-156, pl. LI. LII.

35. *ΑΜΘ* φακ.86, υποφ. ΣΤ5 ΕΒΣ.

36. Το *Ημερολόγιον Θεσσαλονίκης* άρχισε να κυκλοφορεί το 1919 με τη φροντίδα της Μερώπης Τσιώμου και φιλοξένησε στις σελίδες του σημαντικά κείμενα της τοπικής διανόησης, βλ. σχετικά, Τ. Καζαντζής, «Πνευματική και πολιτιστική ζωή της Θεσσαλονίκης μετά το 1912», *Νέα Εστία. Αφιέρωμα στη Θεσσαλονίκη*, τόμ. 118 τεύχ. 1403 (1985) 482. Ντ. Χριστιανόπουλος, *Λογοτεχνικά περιοδικά Θεσσαλονίκης (1889-1954)*, Θεσσαλονίκη 1995, 45.

37. *Θεσσαλονίκη, Ελληνικός Οδηγός 1913-1919*, Αθήνα 1920, 2.

38. *Η Κυριακή του Ελευθέρου Βήματος*, 6-3-1927.

39. *Η Θεσσαλονίκη*, 149, φωτ. 42.

40. Πρόκειται για ένα περιοδικό, το οποίο πρωτοκυκλοφόρησε το 1925 με επιμέλεια του Νίκου

του οποίου ανακάλυπτα και εγώ μαζί με πολλούς άλλους, στα εφηβικά χρόνια της αναζήτησης και της μάθησης, την ιστορία και τον πολιτισμό της πόλης μου, ο Ξυγγόπουλος, Έφορος Βυζαντινών Αρχαιοτήτων τότε της Μακεδονίας, θα περιγράψει με την καθαρή και ακριβολόγο ματιά του επιστήμονα ερευνητή τον ναό ως εξής: «*ο κομψός ναός της Θεοτόκου (Καζαντζιλάρ τζαμί) εις ρυθμόν καθαρώς πλέον βυζαντινόν με ένα μεγάλον τρούλλον εις το κέντρο και δύο μικρότερους εις τον νάρθηκα (ο εις εξ αυτών έχει πέση) και με εσωτερικήν δια τοιχογραφιών διακόσμησιν από την οποίαν διεσώθησαν ολίγα λείψανα*»[41].

Σε ορισμένες περιπτώσεις, ένα δημοσίευμα στον Τύπο μπορεί να δώσει απαντήσεις σε ερωτήματα, όπως ποιά ήταν η αιτία κατάρρευσης του νοτιοδυτικού τρούλου του ναού, η απουσία του οποίου τεκμηριώνεται ήδη από το 1888-1901 μέσα από τα σχέδια και τις φωτογραφίες των αρχιτεκτόνων της Βρετανικής Σχολής Αθηνών R. W. Schultz και S. H. Barnsley (Εικ. 15) και του Gabriel Millet[42]. Πρόκειται για ένα άρθρο του Γουγούση, στο φύλλο της εφημερίδας *Μακεδονία* στις 22-10-1927, όπου δίδεται η πληροφορία ότι το 1877 έφτασαν στη Θεσσαλονίκη πρόσφυγες από τη Γεωργία και τότε προκλήθηκαν ζημιές, άγνωστο για ποιο λόγο[43], στους πρώην βυζαντινούς ναούς (τότε τζαμιά), μεταξύ των οποίων και στην Παναγία Χαλκέων, η οποία κατεστράφη κατά το ήμισυ και πλέον[44]. Στις 20 Απριλίου του 1929 τα *Μακεδονικά Νέα* «θαυμάζουν» τον ναό[45].

Και φθάνουμε σ' ένα άλλο σημαντικό δημοσίευμα του 1930, στο τοπικό περιοδικό έντυπο *ο Θεσσαλονικεύς Νικάνωρ*[46] (Εικ. 16), το οποίο κινείται

Σφενδόνη, με το οποίο επιχειρείται η ανάδειξη της πολιτισμικής κληρονομιάς όχι μόνον της πόλης της Θεσσαλονίκης αλλά και του ευρύτερου χώρου της Μακεδονίας, βλ. σχετικά Καζαντζής, ό.π.. Χριστιανόπουλος, ό.π., 49.

41. Ν. Α. Σφενδόνης (εκδ.) *Μακεδονικόν Ημερολόγιον Εικονογραφημένον*, Έτος Τρίτον, Θεσσαλονίκη 1927, 96.

42. Χλέπα, *Τα Βυζαντινά μνημεία*, εικ. 221. 222. 225. *Αποτυπώματα. Η Βυζαντινή Θεσσαλονίκη σε φωτογραφίες και σχέδια της Βρετανικής Σχολής Αθηνών (1888-1910)*, Θεσσαλονίκη 2012, εικ. 90. 91.

43. Ο αρθρογράφος αναφέρει απλά τις καταστροφές που προκάλεσαν οι πρόσφυγες γενικά και σε άλλα σημεία της πόλης όπως κήπους, αμπελώνες κ.ά. χωρίς να τις αιτιολογεί.

44. «*Ἡ αὐτοκρατορική κυβέρνησις… προώρισε τήν Θεσσαλονίκην καί τό πέριξ αὐτῆς ἄσυλον εἰς πολλάς χιλιάδας φυγάδων Ἀβασίων ἐπιβιβασθέντων ἀπό Σοχούμ Καλέ… ἡ ἔλευσις τῶν φυγάδων τούτων ἐγένετο ἀφορμή μεγίστων ζημιῶν. Πολλά τῶν βυζαντινῶν μας κειμηλίων τότε ὑπέστησαν τάς μεγαλυτέρας φθοράς. Τότε κατεστράφησαν κατά τό ἥμισυ καί πλέον, ὁ ναός τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων…*», Χρ. Γουγούσης, «Η Παληά Σαλονίκη. Αἱ Ἀναμνήσεις μου», *Μακεδονία* 22-10-1927, 1.

45. *Μακεδονικά Νέα* 20-4-1929.

46. Αθ. Ε. Καραθανάσης, «*Ο Θεσσαλονικεύς Νικάνωρ* – Ένα άγνωστο θρησκευτικοεκπαιδευτικό περιοδικό της Θεσσαλονίκης (1930). Περιεχόμενα και Συνεργάτες», *Θεσσαλονίκεια και Μακεδονικά. Πόλεις και Πρόσωπα της Μακεδονίας (14ος-20ος αιώνας)*, Β', Θεσσαλονίκη 2006, 105-114.

στην ίδια κατεύθυνση με αυτό στα *Μακεδονικά Νέα* που προαναφέραμε, αλλά είναι εκτενές και παρέχει χρήσιμες πληροφορίες για τον ναό, οι οποίες ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα και αναδεικνύουν παθογένειες του συστήματος διαχείρισης της πολιτισμικής μας κληρονομιάς, οι οποίες δεν φαίνεται να διαφοροποιούνται πολύ από τις σημερινές. Ένας φοιτητής λοιπόν, ονόματι Ασθενείδης, αφιερώνει ολόκληρη σελίδα για τον ναό, τον οποίο κατονομάζει ως «*Παναγία των Χαλκέων και Τεσσαράκοντα Μαρτύρων (Καζαντζιλάρ)*»[47]. Ο τρόπος με τον οποίον αποκαλεί ο αρθρογράφος τον ναό δείχνει ότι είναι ενήμερος, διότι είναι γνωστό ότι το 1921, όταν έγινε ο επίσημος καθαγιασμός του ναού από τον μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Γεννάδιο Αλεξιάδη (1912-1951), αυτός αφιερώθηκε και στους Αγίους Τεσσαράκοντα Μάρτυρες της Σεβάστειας[48].

Θεώρησα σκόπιμο να επιμείνω περισσότερο στο συγκεκριμένο κείμενο, διότι ο αρθρογράφος δεν παραθέτει απλά στοιχεία και δεδομένα, αλλά προβαίνει και σε κριτικές παρατηρήσεις. Θεωρεί μη κανονική την παρουσία τριών τρούλων αντί των «*5 κανονικών*» και δίδει διαφορετική απάντηση στο ερώτημα, στο οποίο δεν έχει δοθεί ακόμη απάντηση, σχετικά με τον λόγο κατάρρευσης του νοτιοδυτικού τρούλου[49]. Η απάντηση βασίζεται, βέβαια, στην προφορική παράδοση ότι δηλαδή αυτός «*κατεδαφίσθη ὑπό τῶν Ἑβραίων*[50] *καί ἐκτίσθη εἰς τήν θέσιν του μικρά κατοικία ἥτις κατεστράφη κατά τήν μεγάλην πυρκαγιάν*». Οι εβραίοι, εντούτοις, είναι δύσκολο να προέβησαν σε μια τέτοια ενέργεια, πρώτον διότι δεν έχουν καταγραφεί τέτοιου είδους παρεμβάσεις τους στη ζωή των χριστιανών της πόλης και δεύτερον διότι, όταν απελευθερώθηκε η Θεσσαλονίκη, εβραίοι ήταν αυτοί που βοήθησαν να υψωθεί η ελληνική σημαία στον ναό, όπως μας πληροφορεί το άρθρο της *Νέας Αλήθειας*[51]. Επίσης είναι γνωστό ότι ο ναός διέφυγε της καταστροφικής πυρκαγιάς του 1917, η οποία κατέστρεψε το ιστορικό κέντρο[52] (Εικ. 17).

---

47. *Νικάνωρ* έτος Α′ αρ. φύλλου 19-20 Δεκ.16/31 1930.

48. *ΓΠ* Ε′(1921) 178. Βλ. έγγραφο από το Αρχείο της Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης με ημερομηνία 25 Ιουνίου 1922, όπου στη σφραγίδα του ναού διαβάζουμε Ιερός ναός Παναγίας των Χαλκέων και Αγ. Τεσσαράκοντα, *ΑΜΘ* φακ.51 υποφ. Γ12Π′. Ο λόγος για τον οποίον ο ναός ετιμάτο και στους Σαράντα Μάρτυρες αποτελεί αντικείμενο έρευνας από τη γράφουσα.

49. Πρβλ. άρθρο του Γουγούση στη *Μακεδονία*, βλ. πίσω σημ.43.

50. Η παρουσία των Εβραίων τεκμηριώνεται στην περιοχή ήδη από τον 15ο αιώνα. Βλ. σχετικά Μ. Ι. Καζαμία-Τσέρνου, «Απόπειρα τοπογραφικής προσέγγισης της Θεσσαλονίκης του 1ου μ.Χ. αιώνα», *Μακεδονικά* ΛΒ′ (2001) 70, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

51. Βλ. πίσω σ. 737.

52. Βλ. φωτογραφία του 1917 από τη συλλογή Παπαστάθη, Ch. K. Papastathis - E. A. Hekimoglou, *The Great Fire of Thessaloniki (1917)*, Thessaloniki 2010, 78. Πρβλ. καρτ-ποστάλ, η οποία εστάλη από τη Θεσσαλονίκη στις 15-12-1917 και όπου επίσης ο ναός είναι ακέραιος, Ευθ.

Ενδιαφέρουσα, όμως, είναι και η πληροφορία για το πού βρισκόταν η καμπάνα του ναού. Από την περιγραφή προκύπτει ότι βρισκόταν στη βορειοδυτική γωνία του ναού, προσκολλημένη, ίσως, στη βόρεια απόληξη του δυτικού τοίχου στο ύψος του υπερώου του νάρθηκα: «*Τρεῖς μεγάλαι τοξοειδεῖς ἐσοχαί ὁμοιάζουσαι πρός κλειστά παράθυρα αὐλακώνουν τό ἀνώτερον μέρος τῆς προσόψεως τοῦ ναοῦ καί ἀριστερά αὐτῶν μεγάλο τετράγωνο ἄνοιγμα ἀφίνει νά φανῇ ἡ μοναδική καμπάνα τῆς Ἐκκλησίας*». Ο αρθρογράφος προσπαθεί να διαβάσει την κτητορική επιγραφή αλλά δεν τα καταφέρνει και την δημοσιεύει με πολλά λάθη, αφού, αντί για *Χριστόφορος*, διαβάζει «*Σριστόφορος*», αντί για *κατεπάνω,* διαβάζει «*Καταποναλάτου*» και αντί για *Λαγγουβαρδίας*, διαβάζει «*Βαρδία*»[53]. Διαβάζει τη χρονολογία από κτίσεως κόσμου, αλλά δεν τη μετατρέπει, ώστε να δώσει τη χρονολόγηση του ναού, τον οποίο περιγράφει λεπτομερώς, αλλά δεν χρονολογεί. Κάποια στοιχεία που δίνει για παρουσία πιθανόν βιβλιοθήκης στο υπερώο δείχνουν ότι έχει μάλλον διαβάσει σχετικά δημοσιεύματα, συγκεκριμένα του Ξυγγόπουλου, διότι αυτός είναι που κάνει λόγο γι' αυτό[54]. Το αρκοσόλιο του τάφου του κτήτορα στον βόρειο τοίχο του κυρίως ναού αναφέρει αορίστως ότι «*κατά τήν γνώμην πολλῶν ἀπετέλει βαπτιστήριον, τό πάλαι*», κάτι το οποίο δεν ευσταθεί. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν, όμως, τα στοιχεία που δίνει για τον εντοίχιο διάκοσμο του ναού, ο οποίος φαίνεται να διατηρεί εκείνη την εποχή και το αρχικό στρώμα του 11ου αιώνα, αλλά και το δεύτερο του 12ου στον νάρθηκα. Αναγνωρίζει την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας αλλά και τη σκηνή της Αποκαθήλωσης[55], η οποία δεν είναι άλλη από τον Επιτάφιο Θρήνο του β′ στρώματος τοιχογραφιών του 12ου αιώνα. Από τις τοιχογραφίες του τρούλου συγχέει τους προφήτες με τους ευαγγελιστές, αφού αναφέρει ότι «*ἄνω παριστάνονται οἱ 4 Εὐαγγελισταί*» και ότι «*ὁ εἷς ἐξ αὐτῶν κρατεῖ βιβλίον ἀνοικτόν μέ τήν ἐπιγραφήν "Ἐγώ Δανιήλ προεώρων ὅτι θρόνοι..."*». Διαβάζει, τέλος, λανθασμένα την επιγραφή στο μέτωπο της κόγχης του Ιερού «*ΟΡΑ ΤΗΝ ΘΕΣΙΝ ΤΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ ΚΑΙ ΣΤΗΘΙ ΤΡΕΜΩΝ...*», αντί του «*ΟΡΩΝ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΡΑΠΕΖΗΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΣΤΗΘΙ ΤΡΕΜΩΝ...*»[56].

Κ. Κίτσης, *Καρτ-ποστάλ της Θεσσαλονίκης στις αρχές του 20ού αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2008, 132-133.

53. Βλ. ανάλογη ανάγνωση από τους Texier-Pullan, *Byzantine*,149.

54. Ξυγγόπουλος, Ο ναός της Θεοτόκου, 563.

55. Α. Ξυγγόπουλος, «Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας Χαλκέων», *Μακεδονικά* Δ′ (1955-1960) 3-4, εικ.1.

56. Για τις διάφορες αναγνώσεις της επιγραφής βλ. Δ. Ευαγγελίδης, *Η Παναγία των Χαλκέων*, Θεσσαλονίκη 1954,51. Karoline Papadopoulos, *Die Wandmalerei des XI.Jahrhunderts in der Kirche Παναγία των Χαλκέων in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966, 15 σημ. 11. Άννα Τσιτουρίδου, *Η Παναγία των Χαλκέων*, Θεσσαλονίκη ^{3}1998, 43.

Αυτό το οποίο εντυπωσιάζει είναι το γεγονός ότι στο δημοσίευμα αυτό εξαίρεται ο ρόλος του εφημερίου και των ενοριτών στην ανάδειξη του μνημείου, ωσάν η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, η οποία είχε ήδη συσταθεί από το 1920[57], να μην είχε καμία απολύτως ανάμειξη. Διότι μόνον αυτό μπορεί να υποθέσει κανείς, όταν διαβάζει για τον παπά Νικόλαο, ο οποίος «*ἐπιμελῶς μέ χίλιους κόπους καί θυσίας ἀνεκάλυψε τάς μέχρι σήμερον ὑπαρχούσας ἁγιογραφίας*» και ότι υπάρχουν «*ἡμίξυστα ξεόμενα νῦν ὑπό τοῦ ἐφημερίου*», ενώ παρακάτω επαναλαμβάνει ότι «*ἡ ἐργασία τοῦ ξυσίματος τῶν ἁγιογραφιῶν γίνεται ἀπό ἔτους ὑπό τοῦ ἱερέως καί μόνον*». Δεν θα πρέπει να μας ξενίζει αυτή η πρακτική, η οποία, σε αρκετές περιπτώσεις, εφαρμόζεται και σήμερα, όταν ναοί με μεγάλη ιστορική και καλλιτεχνική αξία υφίστανται βάναυσες παρεμβάσεις από ευλαβείς μεν αλλά αδαείς πιστούς. Παραθέτουμε εδώ την πληροφορία από την εφημερίδα *Μακεδονία* του 1929 ότι στην Αχειροποίητο, οι επίτροποι του ναού του Αγίου Αθανασίου κάνουν έρευνες χωρίς την παρουσία αρχαιολόγου[58]. Στο σημείο αυτό επισημαίνουμε ότι στον συγκεκριμένο ναό, το 1912, διορισμένος από την τουρκική κυβέρνηση ως αρχαιολογικός επόπτης για την «*ἀνιστόρηση*», όπως αποκαλείται, της Αχειροποιήτου ήταν ο Γουγούσης στη θέση του Π. Ν. Παπαγεωργίου, ο οποίος βρισκόταν στην Αθήνα και έγραφε το *Λεξικό* του[59].

Πάντως ο ναός, τον οποίο βλέπει ο Ασθενείδης να βρίσκεται «*εἰς βάθος 2,50 μέτρων ὑπό τό έδαφος ἀλλά διακρίνεται ἐξ ὅλων τῶν πλευρῶν ἐντός ὡραίου καί εὐρυτάτου κήπου καί αὐλῆς*», θα πρέπει να ήταν κάπως έτσι, αν κρίνουμε από φωτογραφίες προ της έναρξης των εργασιών ανακατασκευής το 1933[60] (Εικ. 18). Ο φοιτητής και αρθρογράφος εμφανίζεται συνειδητοποιημένος κάτοικος αυτής της πόλης, αφού ολοκληρώνει το κείμενό του με μία έκκληση για την ανάδειξη του αστικού τοπίου. Αγωνιά διότι ο ναός βρίσκεται «*περικλεισμένος μεταξύ οἰκοπέδων*» εισέτι ακάλυπτων και «*εἰς ὀλίγην ἀπόστασιν ἀπό τῆς Ἐγνατίας*», τα οποία

57. Πρώτος Έφορος υπήρξε ο Α. Ξυγγόπουλος (1891-1979) από το 1925 μέχρι το 1930, Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, «Η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης (Ο ρόλος της στη νεότερη ιστορία της πόλης)», *Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912. Συμπόσιο 1-3 Νοεμβρίου Θεσσαλονίκη 1985*, Θεσσαλονίκη 1986, 69.

58. *Μακεδονία* 20-4-1929. Δέκα χρόνια μετά, το 1939, αποστέλλεται διαμαρτυρία προς τη Μητρόπολη Θεσσαλονίκης από τον διευθύνοντα του Γραφείου Τουρισμού της Πόλης, διότι η Εκκλησιαστική Επιτροπή του βυζαντινού ναού της Αγίας Αικατερίνης εκρίζωσε τρία δένδρα από τον περίβολο του ναού και δηλώνεται ότι εφεξής απαιτείται άδεια του Εφόρου Αρχαιοτήτων Μακεδονίας για ανάλογες εργασίες, *ΑΜΘ*, φάκ. 36, υποφ.Γ 12β′ .

59. Την πληροφορία βέβαια αυτή δίνει ο ίδιος ο Χρ. Γουγούσης, «Η Παληά Σαλονίκη. Αι Αναμνήσεις μου», *Μακεδονία* 31-10-1927, 1. Είναι γνωστό ότι είχαν ξεκινήσει επισκευές στην Αχειροποίητο ήδη από το 1909 επί Οθωμανών, με επιβλέποντα αρχιτέκτονα τον M. Le Tourneau και οι οποίες συνεχίσθηκαν και μετά την απελευθέρωση, βλ. Χλέπα, *Τα Βυζαντινά Μνημεία*, 200.

60. Χόρμπος - Καραθανάσης, *Εικόνες*, 58. Βλ. και Γ. Μέγας - Ν. Χόρμπος, *Η Θεσσαλονίκη μέσα από τον φακό του Γιώργου Λυκίδη*, Θεσσαλονίκη 2002, 108 εικ. 7.16, 109 εικ. 7.17.

θεωρεί ότι πρέπει να παραχωρηθούν «*εἰς τό βυζαντινόν αὐτό ἀριστούργημα τοῦ κέντρου τῆς ἀγορᾶς μας, ἵνα μή μεθαύριον σκεπασθῇ ἀπό πανύψηλα μέγαρα*».

Το 1930 πραγματοποιείται η σύσταση της Αρχαιολογικής Επιτροπής Μακεδονίας και Θράκης, μέλος της οποίας υπήρξε και ο Πελεκίδης, Έφορος των Αρχαιοτήτων Μακεδονίας από το 1916 μέχρι το 1933, ένας άνθρωπος, ο οποίος υπήρξε ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένος και δραστήριος για την ανάδειξη του χώρου της Αρχαίας Αγοράς, με το μοναδικό ορατό βυζαντινό κατάλοιπο τότε, τον ναό της Παναγίας Χαλκέων[61].

Στον *Μεγάλο Οδηγό της Θεσσαλονίκης του* 1932-1933 ο ναός περιγράφεται ως κομψοτέχνημα με δύο τρούλους, και αυτή είναι η μόνη ορθή πληροφορία που παρέχει το κείμενο, διότι τα υπόλοιπα στοιχεία που δίνει είναι ανακριβή, όπως η χρονολογία κατασκευής 1044 και η ταύτιση του κτήτορα Χριστοφόρου του πρωτοσπαθάριου με κάποιον ανύπαρκτο αδελφό του Βασιλείου Β΄ Βουλγαροκτόνου[62]. Αν και είναι γνωστό ότι, μετά τις καταστροφές που υπέστη το μνημείο, λόγω του ισχυρότατου σεισμού της Χαλκιδικής το 1933, είχαν ξεκινήσει οι εργασίες αποκατάστασής του[63] το 1934, σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Μακεδονία* υπάρχει σκίτσο του Μ. Κ. Χατζηανέστη με την Παναγία Χαλκέων και την χαρακτηριστική για την εικόνα που παρουσίαζε ο ναός λεζάντα «*ἡ Παναγία Χαλκέων παραδέρνουσα ἐν μέσω κύματος ἀθλιεστάτων παραγκῶν*» (εικ 19). Στο κείμενο δε, το οποίο υπομνημάτιζε η εικόνα, διαβάζουμε «*Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων ἡ ὁποία ἐκρύβη πίσω ἀπό τά ἀσβεστωμένα σανιδώματα τῶν παραγκῶν καί τίς κατραμωμένες τέντες των πλανοδίων πωλητῶν βρώμικων ρεγκῶν, σάπιων τυριῶν καί διαφόρων ἄλλων πραγμάτων*»[64]. Η περιγραφή αυτή πρέπει να έχει κάποια δόση αληθείας, διότι γνωρίζουμε ότι, ήδη από τις 20 Σεπτεμβρίου 1929, είχε συσταθεί ένωση μικροπωλητών Παναγίας Χαλκέων «*ο Φοίνιξ*»[65]. Εκτός από τους μικροπωλητές υπήρχαν και οι χαλκουργοί, όπως προαναφέρθηκε, οι οποίοι επίσης είχαν στήσει τα εργαστήριά τους γύρω από την εκκλησία και είχαν συστήσει και ένωση των Χαλκουργών, όπως προκύπτει από την αίτηση προς το Πρωτοδικείο Θεσσαλονίκης έγκρισης του καταστατικού τους με ημερομηνία 20-4-1934, που φυλάσσεται στο Ιστορικό Αρχείο Μακεδονίας[66].

---

61. Ήδη από τις 9 Νοεμβρίου του 1912, με απόφαση της Γενικής Διοίκησης Μακεδονίας, λειτουργούσε η «Εφορεία των Αρχαιοτήτων του Νομού Θεσσαλονίκης» με πρώτο Έφορο μέχρι το 1916 τον Γεώργιο Οικονόμο (1883-1951), *ΑΕ* (1913) 107. Τον Οικονόμο θα τον διαδεχθεί ο Ευστράτιος Πελεκίδης μέχρι το 1933, Βοκοτοπούλου, Τα πρώτα 50 χρόνια, 5.9.

62. *Μέγας Οδηγός Θεσσαλονίκης και Περιχώρων 1932-1933* (εκδ. Μετοχικής Εκδοτικής Εταιρίας), 49.

63. Χλέπα, *Τα Βυζαντινά μνημεία*, 207κ.ε.

64. Βλ. Αιμ. Ι. Δημητριάδης, *«Φοῖνιξ Ἀγήρως». Η Θεσσαλονίκη του 1925-35*, Θεσσαλονίκη 1994, 46-47, εικ.7.

65. Βλ. αίτηση έγκρισης του καταστατικού της στις 27-9-1929 *ΓΑΚ/ΙΑΜ* φακ. ΔΙΚ 110/511.

66. *ΓΑΚ/ΙΑΜ* ΔΙΚ 110/970. Το σωματείο, όμως, διαλύθηκε στις 30-6-1939 με απόφαση του Εισαγγελέως Πρωτοδικών.

Συμπέρασμα: Με την εγκύκλιο της 11ης Ιουλίου 1913 του Γενικού Διευθυντού Μακεδονίας Στέφανου Δραγούμη προς τους πολίτες των Νέων Χωρών είναι σαφής η αγαθή προαίρεση των αρχών για την προβολή και διάσωση των μνημείων: «*Ὁ βαθμός τοῦ πολιτισμοῦ παντός ἔθνους ἐμφαίνεται ἐν τῇ στοργῇ πρός τό παρελθόν αὐτοῦ καί ἐν τῷ ἐνδιαφέροντι, ὅπερ δεικνύει διά τήν ἱστορίαν αὐτοῦ καί τά μνημεῖα αὐτῆς… εἶναι μέγιστον καθῆκον παντός Ἕλληνος, ὅπως ἀγαπᾷ καί φροντίζῃ περί ἱστορίας καί μνημείων τά ὁποῖα δικαιοῦται νά λέγῃ ὅτι εἶναι ἰδικά του*»[67]. Δυστυχώς η ιστορία έδειξε ότι οι αγαθές προθέσεις καθυστερούν πολύ να υλοποιηθούν και απόδειξη περί αυτού είναι η δυσανάβατη πορεία προς την αποκατάσταση αυτού του ταλαίπωρου μνημειακού καταλοίπου παλαιών δοξασμένων χρόνων. Θεωρούμε ότι αυτό το εξαιρετικό μνημείο υπέστη «βάναυση» μεταχείριση από τον «επιστημονικό» κόσμο της εποχής. Υπήρξε μακρύς όμως ο δρόμος της αξιολόγησης της βαρύνουσας σημασίας αυτού του αρχιτεκτονικού αριστουργήματος, όπως μαρτυρούν οι ετερόκλητες σ' αυτό αναφορές. Υπερβολικά ωραιοποιημένες περιγραφές, χωρίς αντίκρυσμα στην πραγματικότητα, συμβαδίζουν με την πλήρη αδιαφορία και άγνοια, σε βαθμό που να μην μπορεί κανείς να γνωρίζει πού βρίσκεται η αλήθεια. Άλλοι το προσπερνούν και άλλοι το εξιδανικεύουν. Έπρεπε να φτάσουμε στο 1933, οπότε μία καταστροφή, ο σεισμός της Ιερισσού, θα αφυπνίσει υποχρεωτικά τους αρμοδίους, ώστε να σωθεί το μοναδικό ακριβώς χρονολογημένο βυζαντινό μνημείο της πόλης και να αναδειχθεί η απαράμιλλη αρχιτεκτονική μορφολογία αυτής της «κοσμηματοθήκης» όπως, εύστοχα, το αποκαλεί ο Πεντζίκης[68] (Εικ. 20). Εκεί κάπου στη δεκαετία του 1950, θα το δούμε να προβάλλει επιτέλους υπερήφανο και αποκατεστημένο σε παλιές φωτογραφίες και καρτ-ποστάλ[69] (Εικ. 21). Κάτι ανάλογο άλλωστε δεν συνέβη και με τους σεισμούς του 1978, οι οποίοι υπήρξαν η αφορμή για να πραγματοποιηθούν στοχευμένες παρεμβάσεις και να μελετηθούν τα περισσότερα βυζαντινά μνημεία της πόλης; Είναι αυτό, που λέγεται συχνά, ότι η ιστορία επαναλαμβάνεται.

Συντομογραφίες

ΑΕ	= Αρχαιολογική Εφημερίς
ΑΜΘ	= Αρχείο Μητρόπολης Θεσσαλονίκης
ΓΑΚ/ΙΑΜ	= Γενικά Αρχεία του Κράτους / Ιστορικό Αρχείο Μακεδονίας
ΓΠ	= Γρηγόριος ο Παλαμάς
ΔΧΑΕ	= Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
HThR	= Harvard Theological Revue
RAr	= Revue Archéologique

67. Γενική Διοίκησις Μακεδονίας, αρ.πρωτ.130, 11 Ιουλίου 1913. Εγκύκλιος προς τους πολίτας των Νέων Χωρών, Βοκοτοπούλου, Τα πρώτα 50 χρόνια, 28-29 παράρτημα αρ. Θ΄.

68. Ν. Γ. Πεντζίκης, *Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, Αθήνα ^{4}1992, 248.

69. Απ. Ε. Βακαλόπουλος, *Αναμνήσεις από την Παλιά Θεσσαλονίκη* (εκδ. Μαλλιάρης Παιδεία),Θεσσαλονίκη ^{3}2007, 147. Εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ*, (εκδ.),*Θεσσαλονίκη. Η πόλη, η ιστορία, οι άνθρωποι και 140 παλιές και καινούργιες φωτογραφίες, Επετειακή Έκδοση: ο 20ός αιώνας*, 129. Χ. Ζαφείρης - Α. Παπατζήκας, *Εν Θεσσαλονίκη 1900-1960*, (εκδ. Εξάντας), Αθήνα 1994, 137.



ΝΕΑ ΑΛΗΘΕΙ[Α]

Ο ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΘΑΓΙΑΖΩΝ ΤΟΥΣ ΑΡΧΑΙΟΥΣ ΝΑΟΥΣ

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΚΑΒΕΙΡΩΝ

Χθὲς πρὸ μεσημβρίας ἡ Α. Σ. ὁ Μητροπολίτης Ἀθηνῶν ἐξηκολούθησε τὸν καθαγιασμὸν τῶν εἰς τεμένη μεταβληθέντων ἀρχαίων ναῶν μας.

Τῇ συνοδείᾳ τοῦ Ἀρχιμανδρίτου κ. Ἀστερίου Παπασπυρίου καὶ τοῦ Ἀρχιδιακόνου κ. Παϊσίου μετέβη εἰς τὴν ἀρχαίαν Μονὴν τῆς Παναγίας τῶν Καβείρων, κειμένην παρὰ τὰ Καζαντζίδικα.

Ἐπὶ τῆς Μονῆς αὐτῆς ἡ Ἑλληνικὴ σημαία εἶχεν ἀνυψωθῆ τὴν Τρίτην ὑπὸ τὰς ἑξῆς περιστάσεις:

Τὸν ναὸν κατεῖχον Τοῦρκοι πρόσφυγες. Μετέβη λοιπὸν ἐκεῖ ὁ Ἀρχιμανδρίτης κ. Παπασπυρίου διὰ νὰ ὑψώσῃ τὴν Κυανόλευκον. Ἀλλ' ἦτο πολὺ δύσκολον τὸ πρᾶγμα. Τότε Ἰσραηλῖται συμπολῖταί μας ἀμέσως προθύμως προσεκόμισαν κλίμακας καὶ οἱ ἴδιοι ἀνελθόντες εἰς τὸν θόλον ἀνεπέτασαν ἐπ' αὐτοῦ τὴν Ἑλληνικὴν σημαίαν ὑπὸ τὰ χειροκροτήματα τῶν παρισταμένων. Τοὺς Ἰσραηλίτας ἐβοήθησαν εἰς τὸ ἔργον των καὶ ὁ [illegible] κ. Πα[illegible] Δημητριάδης.

Πρὸς τὸ ἑσπέρας οἱ Τοῦρκοι πρόσφυγες ἐγκατέλειψαν τὸν ναόν.

Ἡ Α. Σ. εἰσελθοῦσα χθὲς εἰς τὸν ναὸν ἐτέλεσεν ἐκεῖ μέγαν ἁγιασμὸν καὶ ἐρράντισεν ὁλόκληρον τὸν ἱερὸν χῶρον καθαγιάζων αὐτόν.

Κατὰ τὴν ἱεροτελεστίαν ταύτην ἐψάλη τὸ ἀπολυτίκιον τῆς Ὑπαπαντῆς. Τοῦτο δὲ διότι ἐκ τῶν σωζομένων πολλῶν ἁγιογραφιῶν καλλίτερον διατηρεῖται ἡ τῆς Ὑπαπαντῆς τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, γεγραμμένη εἰς τὰ ἀριστερὰ τοῦ ναοῦ.

— Ὁ Ναός

Ὁ ναὸς τῆς Μονῆς Παναγίας τῶν Καβείρων εἶνε βυζαντινοῦ ρυθμοῦ, πολὺ ὡραῖος καὶ σχετικῶς καλὰ διατηρημένος.

Εἰς τὸν θόλον ἔχει πέντε τρούλλους, ὧν ὁ εἷς ὑψηλότερος.

Ἐπὶ τῶν ἐσωτερικῶν τοίχων σώζονται πολλαὶ ἁγιογραφίαι, ὧν ἡ καλλίτερον διατηρημένη εἶνε, ὡς εἴπομεν ἀνωτέρω, ἡ τῆς Ὑπαπαντῆς.

Πλὴν αὐτῆς σώζονται ἀρκετὰ καλὰ καὶ δύο ἄλλαι ἁγιογραφίαι εἰς τὸν νάρθηκα.

Αἱ ἐντὸς τοῦ Ἁγίου Βήματος ὑπάρχουσαι ἁγιογραφίαι εἶνε πᾶσαι ἐπικεχρισμέναι δι' ἀσβέστου.

— Εἰς τοὺς ἄλλους ναούς

Ἡ Α. Σ. ἤθελε νὰ καθαγιάσῃ αὐθημερὸν καὶ τοὺς ἄλλους ναούς, ἀλλ' ἐπειδὴ ἐβιάζετο νὰ ἐπισκεφθῇ τοὺς τραυματίας εἰς τὰ νοσοκομεῖα, ἀνέβαλε τὸ ἱερὸν ἔργον διὰ σήμερον.

Ἡ Α. Σ. μετὰ τῆς συνοδείας του ἐκ τῆς Μονῆς Παναγίας τῶν Καβείρων ἐπεσκέφθη πρῶτον τὸ Δημοτικὸν νοσοκομεῖον καὶ ηὐλόγησε καὶ ἐνεθάρρυνε τοὺς ἐν αὐτῷ τραυματίας.

Ἐν τῷ νοσοκομείῳ τούτῳ ἡ Α. Σ. συνηντήθη μετὰ τῆς Α. Μ. τῆς Βασιλίσσης Ὄλγας μεθ' ἧς συνωμίλησεν ἰδιαιτέρως.

Κατόπιν ἐπεσκέφθη ἡ Α. Σ. καὶ τὸ Θεαγένειον νοσοκομεῖον, ὅπου ἀπέτεινεν εἰς τοὺς τραυματίας παρηγορητικοὺς λόγους καὶ ηὐλόγησεν αὐτούς.

Εικ.1. *Νέα Αλήθεια*, 2-11-1912



Εικ.2 . Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων 1918
(φωτογραφία Diehl-Le Tourneau-Saladin)



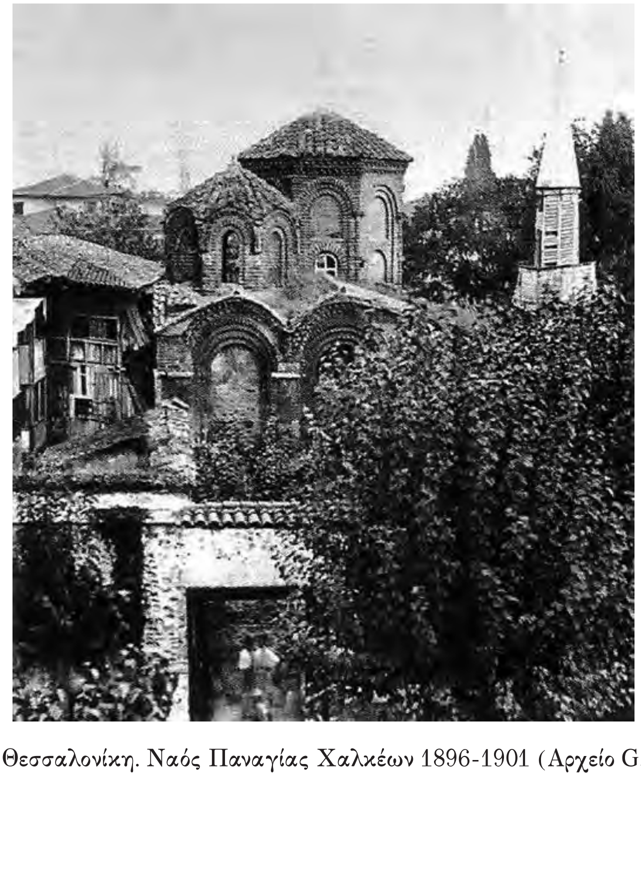
Εικ.3. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων 1918 (φωτογραφία Diehl-Le Tourneau-Saladin)



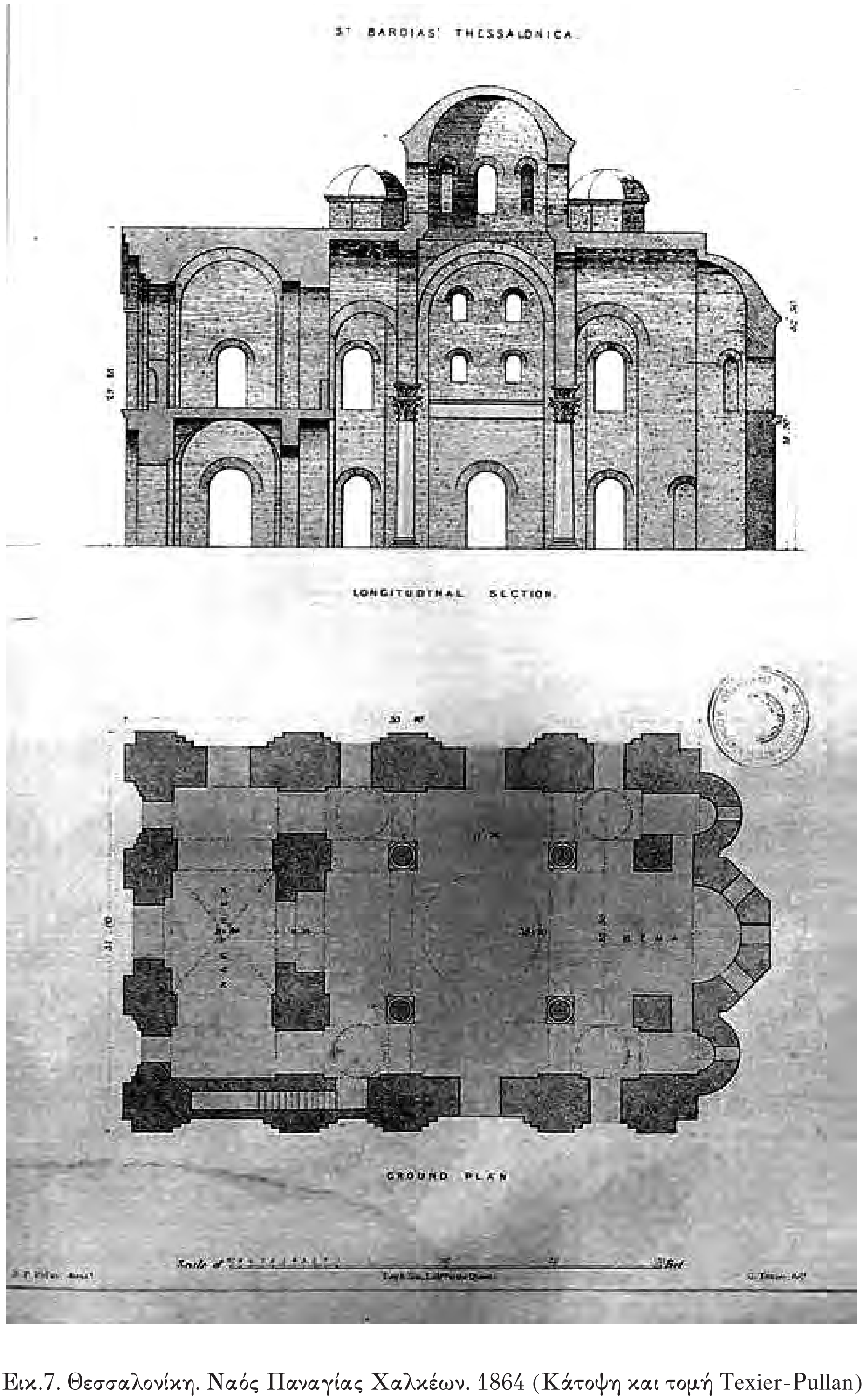
Εικ.4. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων 1918 (φωτογραφία Diehl-Le Tourneau-Saladin)



Εικ.5. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων 1896-1901
(φωτογραφία Χόρμπος - Καραθανάσης 2013)



Εικ. 6. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων 1896-1901 (Αρχείο G. Millet)



Εικ.7. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων. 1864 (Κάτοψη και τομή Texier-Pullan).



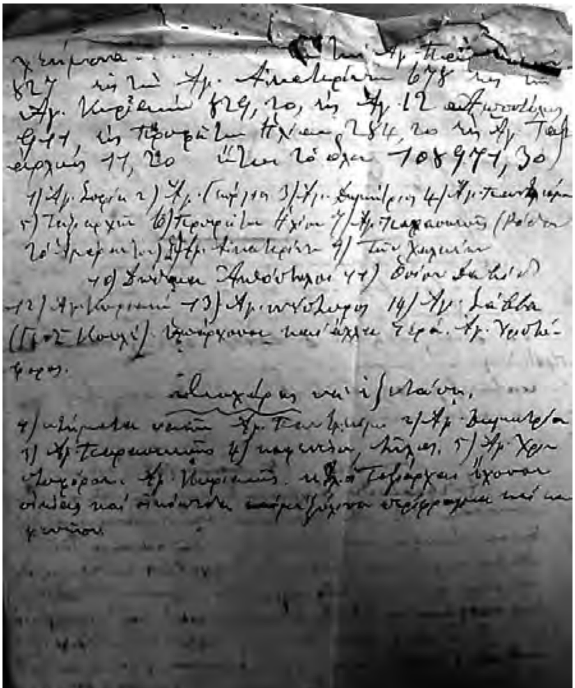
Εικ.8. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων μετά το 1925-1926 (καρτ-ποστάλ εποχής)



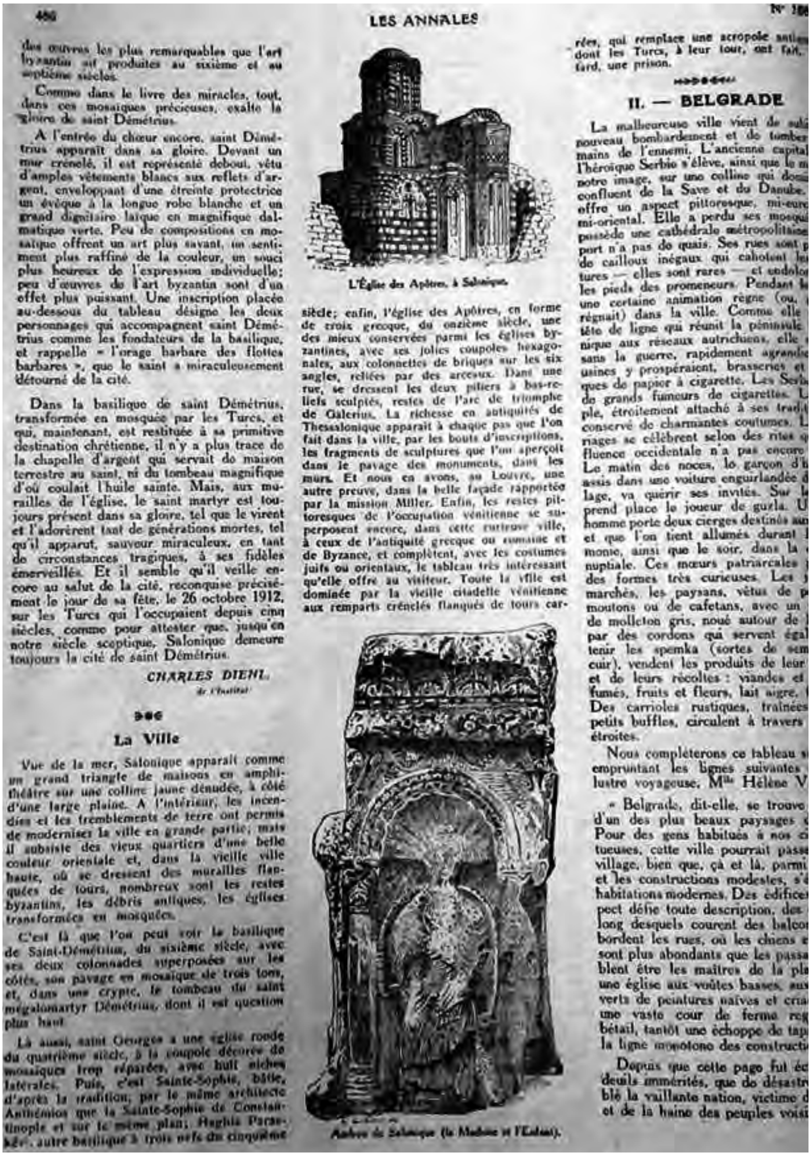
Εικ. 9. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων (Αρ. Ζάχος, 1913)



Εικ.10. Θεσσαλονίκη.
Ναός Παναγίας Χαλκέων 1913
(φωτογραφία A.Léon)



Εικ.11. Πρακτικά Επιτροπής επί
των καταληφθεισών εκκλησιών,
1912-1913 (ΑΜΘ)



486 LES ANNALES N° 166

des œuvres les plus remarquables que l'art byzantin ait produites au sixième et au septième siècles.

Comme dans le livre des miracles, tout, dans ces mosaïques précieuses, exalte la gloire de saint Démétrius.

A l'entrée du chœur encore, saint Démétrius apparaît dans sa gloire. Devant un mur crénelé, il est représenté debout, vêtu d'amples vêtements blancs aux reflets d'argent, enveloppant d'une étreinte protectrice un évêque à la longue robe blanche et un grand dignitaire laïque en magnifique dalmatique verte. Peu de compositions en mosaïque offrent un art plus savant, un sentiment plus raffiné de la couleur, un souci plus heureux de l'expression individuelle; peu d'œuvres de l'art byzantin sont d'un effet plus puissant. Une inscription placée au-dessous du tableau désigne les deux personnages qui accompagnent saint Démétrius comme les fondateurs de la basilique, et rappelle « l'orage barbare des flottes barbares », que le saint a miraculeusement détourné de la cité.

Dans la basilique de saint Démétrius, transformée en mosquée par les Turcs, et qui, maintenant, est restituée à sa primitive destination chrétienne, il n'y a plus trace de la chapelle d'argent qui servait de maison terrestre au saint, ni du tombeau magnifique d'où coulait l'huile sainte. Mais, aux murailles de l'église, le saint martyr est toujours présent dans sa gloire, tel que le virent et l'adorèrent tant de générations mortes, tel qu'il apparut, sauveur miraculeux, en tant de circonstances tragiques, à ses fidèles émerveillés. Et il semble qu'il veille encore au salut de la cité, reconquise précisément le jour de sa fête, le 26 octobre 1912, sur les Turcs qui l'occupaient depuis cinq siècles, comme pour attester que, jusqu'en notre siècle sceptique, Salonique demeure toujours la cité de saint Démétrius.

CHARLES DIEHL,
de l'Institut.

La Ville

Vue de la mer, Salonique apparaît comme un grand triangle de maisons en amphithéâtre sur une colline jaune dénudée, à côté d'une large plaine. A l'intérieur, les incendies et les tremblements de terre ont permis de moderniser la ville en grande partie; mais il subsiste des vieux quartiers d'une belle couleur orientale et, dans la vieille ville haute, où se dressent des murailles flanquées de tours, nombreux sont les restes byzantins, les débris antiques, les églises transformées en mosquées.

C'est là que l'on peut voir la basilique de Saint-Démétrius, du sixième siècle, avec ses deux colonnades superposées sur les côtés, son pavage en mosaïque de trois tons, et, dans une crypte, le tombeau du saint mégalomartyr Démétrius, dont il est question plus haut.

Là aussi, saint Georges a une église ronde du quatrième siècle, à la coupole décorée de mosaïques trop réparées, avec huit niches latérales. Puis, c'est Sainte-Sophie, bâtie, d'après la tradition, par le même architecte Anthémios que la Sainte-Sophie de Constantinople et sur le même plan; Haghia Parasképi, autre basilique à trois nefs du cinquième

L'Église des Apôtres, à Salonique.

siècle; enfin, l'église des Apôtres, en forme de croix grecque, du onzième siècle, une des mieux conservées parmi les églises byzantines, avec ses jolies coupoles hexagonales, aux colonnettes de briques sur les six angles, reliées par des arceaux. Dans une rue, se dressent les deux piliers à bas-reliefs sculptés, restes de l'arc de triomphe de Galerius. La richesse en antiquités de Thessalonique apparaît à chaque pas que l'on fait dans la ville, par les bouts d'inscriptions, les fragments de sculptures que l'on aperçoit dans le pavage des monuments, dans les murs. Et nous en avons, au Louvre, une autre preuve, dans la belle façade rapportée par la mission Miller. Enfin, les restes pittoresques de l'occupation vénitienne se superposent encore, dans cette curieuse ville, à ceux de l'antiquité grecque ou romaine et de Byzance, et complètent, avec les costumes juifs ou orientaux, le tableau très intéressant qu'elle offre au visiteur. Toute la ville est dominée par la vieille citadelle vénitienne aux remparts crénelés flanqués de tours car-

Ambon de Salonique (la Madone et l'Enfant).

rées, qui remplace une acropole antie[...] dont les Turcs, à leur tour, ont fait, [...] tard, une prison.

II. — BELGRADE

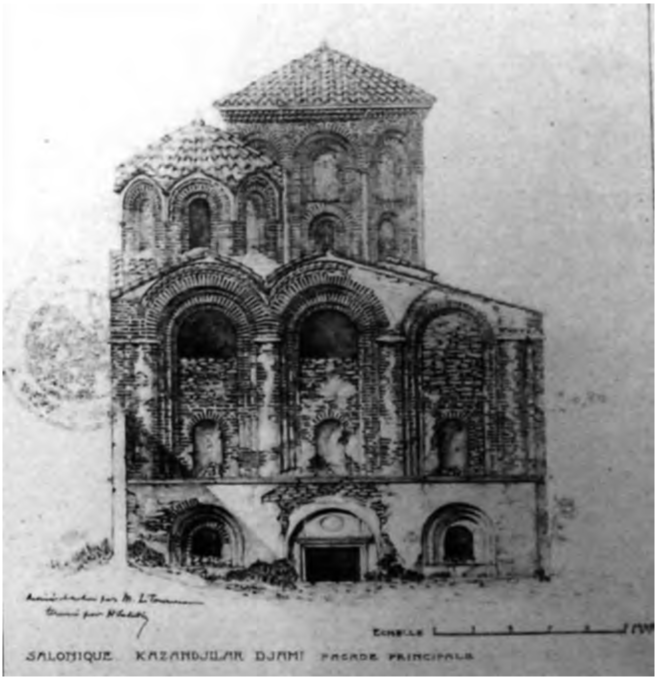
La malheureuse ville vient de subi[...] nouveau bombardement et de tomber [...] mains de l'ennemi. L'ancienne capital[...] l'héroïque Serbie s'élève, ainsi que le m[...] notre image, sur une colline qui dom[...] confluent de la Save et du Danube. [...] offre un aspect pittoresque, mi-euro[...] mi-oriental. Elle a perdu ses mosqu[...] possède une cathédrale métropolitaine[...] port n'a pas de quais. Ses rues sont p[...] de cailloux inégaux qui cahotent le[...] tures — elles sont rares — et endolor[...] les pieds des promeneurs. Pendant l[...] une certaine animation règne (ou, [...] régnait) dans la ville. Comme elle [...] tête de ligne qui réunit la péninsule [...] nique aux réseaux autrichiens, elle [...] sans la guerre, rapidement agrandi[...] usines y prospéraient, brasseries et [...] ques de papier à cigarette. Les Serb[...] de grands fumeurs de cigarettes. L[...] ple, étroitement attaché à ses tradit[...] conservé de charmantes coutumes. L[...] riages se célèbrent selon des rites q[...] fluence occidentale n'a pas encore [...] Le matin des noces, le garçon d'h[...] assis dans une voiture enguirlandée d[...] lage, va quérir ses invités. Sur l[...] prend place le joueur de guzla. U[...] homme porte deux cierges destinés au[...] et que l'on tient allumés durant l[...] monie, ainsi que le soir, dans la [...] nuptiale. Ces mœurs patriarcales [...] des formes très curieuses. Les [...] marchés, les paysans, vêtus de p[...] moutons ou de cafetans, avec un [...] de molleton gris, noué autour de [...] par des cordons qui servent égal[...] tenir les opanka (sortes de sem[...] cuir), vendent les produits de leur [...] et de leurs récoltes : viandes et [...] fumés, fruits et fleurs, lait aigre, [...] Des carrioles rustiques, traînées [...] petits buffles, circulent à travers [...] étroites.

Nous compléterons ce tableau s[...] empruntant les lignes suivantes [...] lustre voyageuse, Mlle Hélène V[...]

« Belgrade, dit-elle, se trouve [...] d'un des plus beaux paysages [...] Pour des gens habitués à nos c[...] tueuses, cette ville pourrait passe[...] village, bien que, çà et là, parmi [...] et les constructions modestes, s'é[...] habitations modernes. Des édifice[...] pect défie toute description, des [...] long desquels courent des balco[...] bordent les rues, où les chiens e[...] sont plus abondants que les passa[...] blent être les maîtres de la pla[...] une église aux voûtes basses, au[...] verts de peintures naïves et cria[...] une vaste cour de ferme reg[...] bétail, tantôt une échoppe de tap[...] la ligne monotone des constructi[...]

Depuis que cette page fut éc[...] deuils immérités, que de désastr[...] blé la vaillante nation, victime d[...] et de la haine des peuples voisi[...]

Εικ.12. *Les Annales* 24-10-1915



Εικ.13. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων 1918 (σχέδιο Diehl - Le Tourneau- Saladin)



Εικ.14. Θεσσαλονίκη. Ναός Προφήτη Ηλία μετά το 1912 (φωτογραφία Αρ. Ζάχος)



Εικ.15. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων 1888-1890
(φωτογραφία R.Weir Schultz-S.H. Barnsley)

Ο ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΥΣ ΝΙΚΑΝΩΡ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑΝ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΤΗΣ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ

Δ΄ ΙΕΡΟΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΝΑΟΣ

ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ ΚΑΙ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΜΑΡΤΥΡΩΝ

(ΚΑΖΑΝΤΖΙΛΑΡ)

Ἡ σειρὰ τὴν ὁποίαν ἀκολουθοῦμεν εἰς τὴν μελέτην τῶν Βυζαντινῶν μνημείων μᾶς φέρει ἔμπροσθεν τῆς ἐκκλησιᾶς μὲ τὴν πρωτότυπον ὄψιν ποῦ λέ«γουν» [illegible] ἐκκλησιᾶ». Ἀληθινὸ Βυζαντινὸ κομψοτέχνημα μὲ πολλὲς πρωτοτυπίες. Ἔχει μόνον δύο τρούλλους ἀντὶ τῶν 5 κανονικῶν, Ὁ ἕνας εἰς τὸ μέσον καὶ ὁ μεγαλύτερος, ὁ δὲ ἄλλος μικρότερος εἰς τὸ ἀριστερόν. Ἀρχικῶς ὑπῆρχε καὶ τρίτος εἰς τὴν δεξιὰν πλευρὰν ὅστις ὅμως καθὼς λέγουν, κατεδαφίσθη ὑπὸ τῶν Ἑβραίων καὶ ἐκτίσθη εἰς τὴν θέσιν του μικρὰ κατοικία ἥτις κατεστράφη κατὰ τὴν μεγάλην πυρκαϊάν, τοιουτοτρόπως σήμερον παρουσιάζεται μὲ δύο μόνον τρούλλους. Ὁ ὅλος ναὸς εὑρίσκεται εἰς βάθος 2.50 μέτρων ὑπὸ τὸ ἔδαφος. Κατερχόμεθα διὰ 10 κλιμάκων εἰς μικρὰν αὐλὴν καὶ ἐκεῖθεν δι' ἑτέρων 9 εἰς τὴν εἴσοδον τοῦ ναοῦ. Ἡ ἐξωτερικὴ ὄψις αὐτοῦ παρουσιάζει μεγάλην πρωτοτυπίαν διὰ τὸν προσεκτικόν. Ἴσως νὰ διερχώμεθα δέκα φορὲς τὴν ἡμέραν ἀπὸ ἐκεῖ καὶ νὰ μὴ μᾶς κάμνῃ ἰδιαιτέραν ἐντύπωσιν. Ἀλλὰ ἄλλως πῶς ἐμφανίζεται εἰς τὸν Παρατηρητήν. Τρεῖς μεγάλαι τοξοειδεῖς ἐσοχαὶ ὁμοιάζουσαι πρὸς κλειστὰ παράθυρα αὐλακώνουν τὸ ἀνώτερον μέρος τῆς προσόψεως τοῦ ναοῦ καὶ ἀριστερὰ αὐτῶν μεγάλο τετράγωνον ἄνοιγμα ἀφίνει νὰ φανῇ ἡ μοναδικὴ καμπάνα τῆς ἐκκλησίας.

Κατὰ τὰς πληροφορίας μας ἄλλοτε τὸ μέρος αὐτὸ (εἴδους δωματίου) ἐχρησίμευε ὡς βιβλιοθήκη. Ἂν καὶ ἡ ὄψις της εἶναι παλαιὰ ἐν τούτοις διατηρεῖ τὴν λαμπρότητα τῶν ἐρυθρῶν Βυζαντινῶν πλίνθων δι' ὧν εἶναι κτισμένος . . . Εἶναι μπορεῖ νὰ πῇ κανεὶς ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τῶν Βυζαντινῶν, μικρὴ εἰς ὄγκον ἀλλὰ πρωτότυπος καὶ ἰδιόμορφος εἰς τὴν κατασκευὴν καὶ ἐμφάνησιν.



Παναγία Χαλκέων

Εἰσερχόμενος τις εἰς τὸν πρόναον παρατηρεῖ ἄνωθεν τῆς Κυρίας εἰσόδου εἰς μαρμάρινον τόξον τὴν ἐπιγραφὴν «ΑΦΙΕΡΩΘΗ Ο ΠΡΙΝ ΒΕΒΗΛΟΣ ΤΟΠΟΣ ΕΙΣ ΝΑΟΝ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΝ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΠΑΡΑ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ ΕΝΔΟΞΟΤΑΤΟΥ ΠΡΩΤΟΣΠΑΘΑΡΙΟΥ ΚΑΙ ΚΑΤΑΠΟΝΟΛΑΤΟΥ ΒΑΡΔΙΑ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΜΒΙΟΥ ΑΥΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ ΑΥΤΩΝ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ, ΑΝΝΗΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΚΑΛΗΣ ΜΗΝΙ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΩ ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ 12 ΕΝ ΕΤΕΙ ΣΦΩΖ (6537)». Σπουδαία ἐπιγραφὴ ἥτις καὶ μόνον μᾶς φανερώνει τὴν περίοδον κατὰ τὴν ὁποίαν ἐκτίσθη ὁ ναός, παρὰ τίνος καὶ πρὸς τιμὴν τίνος : ἐκτίσθη. Ὁ πρόναος πτωχικὸς μὲ τὰ ἀπαραίτητα ἔπιπλα τοῦ παγκαριοῦ δύο κηροπήγια τῶν τοίχων καὶ δύο εἰκόνας. Εἰς τὸ ἄνω μέρος σώζονται διάφοραι ἁγιογραφίαι.

Ἀξία προσοχῆς εἶναι ἡ παράστασις τῆς δευτέρας παρουσίας εἰς τὸ ὕψος τῆς εἰσόδου πρὸς τὸν κυρίως ναὸν (καθολικόν). Κάτωθεν δὲ τούτου ἡ ἀποκαθήλωσις τοῦ Σωτῆρος μὲ ζωντανὰ χρώματα. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ἡμιξυστα, ξεόμενα νῦν ἐπιμελῶς παρὰ τοῦ ἐφημερίου τοῦ ναοῦ παπᾶ Νικολάου· ὅστις μὲ χιλίους κόπους καὶ θυσίας ἀνεκάλυψε τὰς μέχρι σήμερον ὑπαρχούσας ἁγιογραφίας.

Ἐκ τοῦ προνάου 3 μεγάλαι εἴσοδοι ὁδηγοῦν εἰς τὸν κυρίως ναόν.

Τὸ νῦν ὡραῖον πλακόστρωτον τοῦ δαπέδου ἐκάλυπτε ἄλλοτε χῶμα ὕψους 2 μέτρων. Αἱ ὑπεράνθρωποι προσωπικαὶ προσπάθειαι τοῦ Ἱεροκήρυκος κ. Ρήγκου καὶ ἄλλων πολλῶν θεοφιλῶν Χριστιανῶν, ἔφεραν εἰς πέρας τὸ βαρὺ ἀλλὰ ἅγιον ἔργον τῆς ἐκχωματώσεως τοῦ ναοῦ. Ἐπὶ ὁλόκληρον μῆνα ἄνδρες καὶ γυναῖκες μετέφερον ἐκ τοῦ ναοῦ τὸ χῶμα.

Κατὰ τὴν ἐκχωμάτωσιν ἀνεκαλύφθησαν 5 τάφοι ὑπὸ τὰ χώματα τοῦ προνάου περιέχοντες διάφορα ὀστᾶ καὶ κρανία ἅτινα σήμερον φυλάσσονται ἐπιμελῶς. Ἐπίσης ἐντὸς τοῦ κυρίως ναοῦ εἰς τὸ ἀριστερὸν τοῖχος ἀνεκαλύφθη εἶδος κόγχης βάθους 2 περίπου μέτρων καὶ ἐντὸς αὐτοῦ διάφοραι εἰκόνες καὶ ἄλλα ἀντικείμενα. Τὸ μέρος αὐτὸ κατὰ τὴν γνώμην πολλῶν ἀπετέλει βαπτιστήριον, τὸ πάλαι.

Ὁ κεντρικὸς τροῦλλος ὑποβαστάζεται διὰ 4 κιόνων μὲ κιονόκρανα ἁπλῆς τέχνης ἐπιδιορθωμένα. Ἄνω παριστάνονται οἱ 4 Εὐαγγελισταὶ ὁ εἷς ἐξ αὐτῶν κρατεῖ βιβλίον ἀνοικτὸν μὲ τὴν ἐπιγραφὴν «Ἐγὼ Δανιὴλ προεώρων ὅτι θρόνοι . . . » ἡ συνέχεια δὲν ἔχει ξυσθῆ ἀκόμη. Ἐπίσης εἰς τὴν ἀψῖδα τοῦ Βήματος ὑπάρχει ἡ ἑξῆς χαρακτηριστικὴ ἐπιγραφὴ «ΟΡΑ ΤΗΝ ΘΕΣΙΝ ΤΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ ΚΑΙ ΣΤΗΘΙ ΤΡΕΜΩΝ . . . » καὶ ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ δὲν ἔχει ἐξαχθῆ ὁλόκληρος.

Ἀλλὰ μὲ τὴν προθυμίαν καὶ ἐργατικότητα τοῦ μόνου ἱερέως τοῦ ναοῦ παπᾶ Νικολάου Ἰωαννίδη ἐλπίζομεν πολλαὶ ἐλλείψεις καὶ ἡμιτελεῖς ἐργασίαι νὰ ἀποπερατωθοῦν. Σημειωτέον ὅτι ἡ ἐργασία τοῦ ξυσίματος τῶν ἁγιογραφιῶν γίνεται ἀπὸ ἔτους ὑπὸ τοῦ ἱερέως καὶ μόνον.

Ἐντύπωσιν μᾶς κάμνουν αἱ εἰκόνες γενικῶς τοῦ ναοῦ αἵτινες εἶναι δωρεαὶ ἀποκλειστικῶς Προυσσίων καὶ Μουδανιωτῶν δηλ. Πατριωτῶν τοῦ εὐγενικοῦ ἐφημερίου τοῦ Ναοῦ.

Κατὰ πληροφορίας μας πιθανὸν νὰ ὑπῆρχε τὸ πάλαι εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ ναοῦ Γυναικωνίτης ἢ καὶ βιβλιοθήκη μεγάλη κατ' ἄλλους. τοῦτο πάντως δὲν εἶναι ἀπολύτως ἐξηκριβωμένον.

Ἡ ἐπιτροπεία τοῦ ναοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς κ. κ. Δημόκαν Κωνστ. (πρόεδρον) Σαράφην Μ. (γραμματέα) καὶ Κανάκην Γεώργ. (ταμίαν). Ἡ ἐνορία τοῦ ναοῦ εἶναι περιωρισμένη καὶ πτωχικὴ καὶ ὡς ἐκ τούτου καὶ ὁ ὅλος ναὸς εἶναι σχεδὸν πάμπτωχος.

Ἐκτὸς τούτου φλέγον ζήτημα εἶναι ἡ θέσις τοῦ ναοῦ. Εὑρίσκεται οὗτος μεταξὺ οἰκοπέδων περικλεισμένος καὶ εἰς ὀλίγην ἀπόστασιν ἀπὸ τῆς Ἐγνατίας. Θὰ εἴχομεν τὴν γνώμην ὅπως παραχωρηθοῦν εἰς τὸ Βυζαντινὸν αὐτὸ ἀριστούργημα οἰκόπεδα ἐξ ὅλων τῶν πλευρῶν καὶ δὴ τῆς Ἐγνατίας ἵνα μὴ μεθαύριον σκεπασθῇ ἀπὸ πανύψηλα μέγαρα τὸ μοναδικὸν αὐτὸ ἀριστούργημα τοῦ κέντρου τῆς ἀγορᾶς μας. Ἀλλὰ διακρίνεται ἐξ ὅλων τῶν πλευρῶν ἐντὸς ὡραίου καὶ εὐρυτάτου κήπου καὶ αὐλῆς.

[illegible]

Εικ.16. Περιοδικό *Νικάνωρ* 16/31 - 12-1930



Εικ.17. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων μετά το 1917 (καρτ-ποστάλ εποχής)



Εικ.18. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων μεταξύ 1925 και 1933
(φωτογραφία Χόρμπος-Καραθανάσης 2013)



Εικ.19. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων (Δημητριάδης 1994)



Εικ.20. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων 1939-1940 (φωτογραφία Ζαφείρης - Παπατζήκας)



Εικ.21. Θεσσαλονίκη. Ναός Παναγίας Χαλκέων (2014)

Θάλεια Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου

ΟΙ ΕΠΕΜΒΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΝΑΟ ΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1950

Ο ναός των Ταξιαρχών στην Άνω Πόλη της Θεσσαλονίκης[1], η ανέγερση του οποίου τοποθετείται γενικά στις αρχές του 14ου αιώνα, αναστηλώνεται, επισκευάζεται και προεκτείνεται στη δεκαετία 1950-60, παίρνοντας τη σημερινή μορφή του (Εικ. 3, 6 και 8). Παρά την ανάπτυξη της αρχαιολογικής έρευνας την εποχή αυτή, οι εργασίες που έγιναν τότε δεν δημοσιεύτηκαν ποτέ, ενώ απουσιάζουν σχετικά στοιχεία από τις εφορείες μνημείων της πόλης[2]. Η ανα-

1. Ο ναός των Ταξιαρχών στη Θεσσαλονίκη μελετήθηκε πρώτα από τον Α. Ξυγγόπουλο στο βιβλίο του, *Τέσσαρες μικροί ναοί της Θεσσαλονίκης εκ των χρόνων των Παλαιολόγων*, Θεσσαλονίκη, 1952, 5-24, και στο άρθρο του "Νεώτερα ευρήματα εις τον ναόν των Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης", *Μακεδονικά* 3(1955)1-9. Ωστόσο λίγα είναι γνωστά για την ιστορία του. Πρβλ. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris, 1975, σ. 411-412, Β. Δημητριάδη, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης κατά την εποχή της τουρκοκρατίας 1430-1912*, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 97 και 306, Δ. Μακροπούλου, "Ο ναός των Ταξιαρχών", στο: *Η Θεσσαλονίκη και τα μνημεία της*, Θεσσαλονίκη 1985, σσ. 119-120· Κ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1992, σσ. 150-153· P. Vokotopoulos, "Church Architecture in Thessaloniki in the 14th Century. Remarks on the Typology", *L'art de Thessalonique et des pays Balkaniques et les courants spirituels au XIV siècle*; Belgrade 1985, σσ. 115-116. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου - Α. Τούρτα, *Περίπατοι στη Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Αθήνα 1997, σσ. 88-90· A. A. Novello – Γ. Δημητροκάλλη, *Η βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα*, Αθήνα, σ. 68· Χ. Μπούρα, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001, 203. Μια πρώτη προσπάθεια επαναξέτασης του μνημείου από ιστορική και αρχιτεκτονική άποψη έκανε η γράφουσα (Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, "Επανεξέταση του ναού των Ταξιαρχών στη Θεσσαλονίκη" *Εικοστό πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και τέχνης*, Αθήνα 2005, σσ. 80-81). Πρόσφατα δημοσιεύτηκε ένα σύντομο άρθρο για το μνημείο από τον Α. Τάντση, «Ταξιάρχες» στο λεύκωμα: *Αποτυπώματα. Η βυζαντινή Θεσσαλονίκη σε φωτογραφίες και σχέδια της Βρετανικής Σχολής Αθηνών (1888-1910)*, Θεσσαλονίκη 2012, σσ. 172-183. Το άρθρο της γράφουσας «Το χρονικό των επεμβάσεων στο ναό των Ταξιαρχών στη Θεσσαλονίκη» στον τιμητικό τόμο για τον καθηγητή Γ. Βελένη είναι υπό εκτύπωση.

2. Ερευνήθηκαν τα αρχεία της 9ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων καθώς και της 16ης Εφορείας Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων. Ευχαριστώ τις διευθύνσεις τους για την άδεια έρευνας.

γνώριση και ανάλυση των επεμβάσεων αυτών μπορεί να συμβάλει αφενός στη διάκριση των οικοδομικών φάσεων του βυζαντινού μνημείου και εντέλει στην ιστορία και χρονολόγησή του και, αφετέρου, να διαφωτίσει τις αισθητικές αναζητήσεις, αλλά και την ιδεολογία και τις κοινωνικές συνθήκες της μεταπολεμικής περιόδου στη Θεσσαλονίκη.

Α. Η ανάλυση των επεμβάσεων βασίζεται σε γνωστά στοιχεία που συνδυάζονται με άλλα καινούργια που έφερε στο φως η έρευνα και συγκρίνονται με το υπάρχον μνημείο. Αυτά είναι:

1. Φωτογραφίες του ναού από ιδιωτικά αρχεία, που προέρχονται από διαφορετικές χρονικές περιόδους.

2. Οι φωτογραφίες και τα αναλυτικά σχέδια κατόψεων, όψεων και τομών, που έγιναν στα 1907-1908 από τον αρχιτέκτονα William Harvey, μέλος της βρετανικής αποστολής στη Θεσσαλονίκη, και οι οποίες φυλάσσονται στη Βρετανική Σχολή Αθηνών[3]. Στα σχέδια επιχειρείται διάκριση του βυζαντινού οικοδομήματος από τις οθωμανικές προσθήκες.

3. Το βιβλίο και το συνεχόμενο άρθρο του καθηγητή Ανδρέα Ξυγγόπουλου[4], που περιλαμβάνουν γενικόλογη περιγραφή της κατάστασής του μνημείου πριν από την έναρξη των εργασιών και αποτύπωσή του, την οποία εκπόνησε ο ίδιος. Δημοσιεύονται σχέδια κατόψεων και τομών, δύο όψεων και δύο τομών, γραφική αποκατάσταση της κάτοψης και της τομής κατά μήκος, προοπτικά σχέδια γραφικής αποκατάστασης, δύο γενικές εξωτερικές και δύο εσωτερικές φωτογραφίες, σχέδια λεπτομερειών της κρύπτης και του θυρώματος στην πρόθεση. Στις μελέτες δεν αναφέρονται πληροφορίες για τις εργασίες, τις οποίες φαίνεται ότι ο καθηγητής παρακολουθεί, αν και καμιά πηγή δεν μαρτυρεί την ενεργή συμμετοχή του. Το βάρος δίδεται στην αναζήτηση και στη γραφική αποκατάσταση της αρχικής μορφής του μνημείου, γεγονός ενδεικτικό της ιδεολογίας της εποχής.

4. Φάκελος εγγράφων και σχεδίων που σώζεται στη Διεύθυνση Αναστηλώσεων του Τμήματος Μελετών Βυζαντινών Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού[5]. Τα έγγραφα αφορούν την περίοδο 1940-1970 και περιλαμβάνουν τη μελέτη για τις επεμβάσεις, η οποία εκπονείται από τον αρχιτέκτονα Ηρακλή Λε-

---

3. Μερικά σχέδια και φωτογραφίες δημοσιεύτηκαν στο λεύκωμα, *Αποτυπώματα*, ό.π. σσ. 172-183. Ευχαριστώ τη Βρετανική Σχολή Αθηνών για την παραχώρηση του συνόλου των φωτογραφιών και των σχεδίων για τον ναό των Ταξιαρχών.

4. Βλ. ανωτέρω σημ. 1.

5. "Φάκελος Ιερού Ναού Ταξιαρχών". Ευχαριστώ τη Διεύθυνση Αναστηλώσεων του Τμήματος Μελετών Βυζαντινών Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού που επέτρεψε τη μελέτη του φακέλου του ναού των Ταξιαρχών και παραχώρησε τα σχέδια.

οντίδη. Ο Λεοντίδης εργαζόταν στην αναστήλωση του Αγίου Δημητρίου από το 1949, ως βοηθός του διευθυντή της 2ης Εφορείας Βυζαντινών Μνημείων Στυλιανού Πελεκανίδη. Η μελέτη δεν χαρακτηρίζεται ως αναστήλωση, αλλά ως επέκταση, επισκευή και διαρρύθμιση του ναού. Περιλαμβάνει την Τεχνική Έκθεση και τον προϋπολογισμό, και φέρει ημερομηνία 1 Μαρτίου 1951. Η δαπάνη των επεμβάσεων προϋπολογίζεται σε 231.000.000 δρχ., ποσό που προορίζεται να καλυφθεί από τους ενορίτες και εράνους, γεγονός που, προφανώς, παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του ναού. Η μελέτη συνοδεύεται από δώδεκα σχέδια που περιλαμβάνουν κάτοψη ισογείου, τις τρεις όψεις, ξυλοτύπους και τομές. Απουσιάζει η ανατολική όψη και η κάτοψη της κρύπτης, προφανώς επειδή σ' αυτά τα τμήματα δεν σχεδιάζονταν επεμβάσεις. Ομοίως η μελέτη δεν αναφέρεται στον τρόπο αποκατάστασης του βυζαντινού τμήματος του ναού. Η μελέτη υποβάλλεται στη Διεύθυνση Αναστηλώσεως και Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας (η ονομασία του Τμήματος την εποχή αυτή) και εγκρίνεται στις 12 Νοεμβρίου 1951 από τον Διευθυντή της, Αναστάσιο Ορλάνδο. Ο Ορλάνδος επίσης δεν ασχολείται με την αποκατάσταση του βυζαντινού τμήματος του μνημείου, επικυρώνει την επέκταση και επιφέρει λίγες μορφολογικές διορθώσεις στο κωδωνοστάσιο, που εμφαίνονται με κόκκινο στα σχέδια. Έγγραφα σχετικά με την εξέλιξη των εργασιών και τα προβλήματα που ανέκυψαν δεν ανευρέθησαν. Από τη σύγκριση της μελέτης με τη σημερινή μορφή του μνημείου συμπεραίνεται ότι τα σχέδια τροποποιήθηκαν κατά τη διάρκεια των εργασιών.

5. Τα στοιχεία από τη Διεύθυνση Αναστηλώσεων έρχεται να συμπληρώσει η αλληλογραφία των επιτρόπων του ναού με τον μητροπολίτη Παντελεήμονα, που φυλάσσεται στο Αρχείο της Μητρόπολης Θεσσαλονίκης[6] και η οποία μας δίδει πολύτιμες πληροφορίες τόσο για την εξέλιξη των επεμβάσεων, όσο και για τις συνθήκες κάτω από τις οποίες γίνονται. Στην αλληλογραφία υπογραμμίζεται η επείγουσα ανάγκη της ενορίας για διεύρυνση του ναού, περιγράφονται οι χρόνιες πιέσεις προς το Αρχαιολογικό Συμβούλιο και μαρτυρούνται αυθαίρετες ενίοτε οικοδομικές ενέργειες των ενοριτών. Τον Ιούνιο του 1951 το Εκκλησιαστικό Συμβούλιο του ναού υποβάλλει στο Μητροπολιτικό Συμβούλιο τα σχέδια και τη μελέτη του Λεοντίδη[7], το οποίο με τη σειρά του τα υποβάλλει στο Υπουργείο Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας. Η μελέτη εγκρίνεται από τον

6. "Φάκελος Ιερού Ναού Ταξιαρχών". Ευχαριστώ την Ιερά Μητρόπολη Θεσσαλονίκης που επέτρεψε τη μελέτη του φακέλου του ναού των Ταξιαρχών.

7. Επιστολή του Προέδρου του Εκκλησιαστικού Συμβουλίου του ναού προς το Μητροπολιτικό Συμβούλιο από 25-6-1951. Επιστολή του Μητροπολιτικού Συμβουλίου προς το Υπουργείο Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας από 7 Ιουνίου 1951. Αρ. Εγγρ 487.

υπουργό στις 5 Νοεμβρίου 1951[8], *δηλαδή* μια εβδομάδα πριν ο Ορλάνδος υπογράψει τα σχέδια. Οι εργασίες ξεκινούν στις 20 Νοεμβρίου με την επίβλεψη του Λεοντίδη και «*...διά προσωπικῆς ἐργασίας εὐσεβῶν Χριστιανῶν τῆς ἐνορίας ὑμῶν...*». Ο Έφορος Βυζαντινών Αρχαιοτήτων ειδοποιείται εγγράφως να παρακολουθήσει την εκτέλεση του έργου. Τον Μάρτιο του 1952 το έργο ανατίθεται σε εμπειροτέχνη εργολάβο με μειοδοτικό διαγωνισμό και συνεχίζεται με αυτεπιστασία[9]. Τον Οκτώβριο του 1953 έχει φτάσει στην κατασκευή της στέγης. Ειδήσεις για τις εργασίες του 1954 και 1955 απουσιάζουν. Στα 1956 το βασικό οικοδομικό μέρος έχει τελειώσει. Τον Απρίλιο του 1956 η επιτροπή σημειώνει ότι «*... ἐπετεύχθη ἡ προέκτασις τοῦ χώρου τοῦ Ἰ. Βυζαντινοῦ Ναοῦ τῶν Παμμεγίστων Ταξιαρχῶν (Ἀκροπόλεως) χωρίς τό παράπαν νά θιγῇ ὁ ναός ὡς Βυζαντινόν μνημεῖον....*» [10].

Στα 1957 η Εκκλησιαστική Επιτροπή ζητά από το Υπουργείο οικονομική ενίσχυση για τη στερέωση της κρύπτης. Το Υπουργείο απευθύνεται στον Πελεκανίδη, ο οποίος τονίζει ότι «*..ἡ ὑπό τόν Ἰ. Ναόν Ταξιαρχῶν «κρύπτη» διατηρεῖται ἀρχιτεκτονικῶς εἰς ἀρίστην κατάστασιν, οὐδόλως ἀλλοιωθείς κατά τήν πάροδον τῶν αἰώνων...*» [11]. Έτσι εγκρίνεται χρηματοδότηση της Εφορείας Βυζαντινών Μνημείων για την αποκατάσταση της κρύπτης. Ωστόσο περιγραφές των σχετικών εργασιών δεν ανευρέθησαν.

Στα 1958 οι σημαντικότερες εργασίες έχουν τελειώσει. Στην κατασκευή του προστέγου της κύριας εισόδου και των δίλοβων παραθύρων, όπου απαιτείται κατασκευή τόξων, εργάζονται εξειδικευμένοι τεχνίτες προερχόμενοι από την αποκατάσταση του ναού του Προφήτη Ηλία[12]. Μέχρι το 1969 τελειώνει η διαμόρφωση του εσωτερικού χώρου, η επίστρωση του δαπέδου με μάρμαρα, η επένδυση των κιόνων και η εκκλησιαστική επίπλωση. Γίνεται σύσταση το σχέδιο του τέμπλου να εκπονηθεί με υπόδειγμα το τέμπλο του Αγίου Νικολάου Ορφανού «*ὅστις ἀνήκει εἰς τήν αὐτήν χρονικήν περίοδον*»[13], υπόδειξη η οποία ακολουθείται.

---

8. Επιστολή του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Διεύθυνσις Αναστηλώσεως και Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής προς το Εκκλησιατικό Συμβούλιο του Ιερού Ναού Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης από 5-11-1951. Αριθμ. Πρωτ. 70065/1094/5-11-51

9. Επιστολή του Προέδρου του Μητροπολιτικού Συμβουλίου προς το Εκκλησιαστικό Συμβούλιο του Ιερού Ναού Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης από 19-3-1952.

10. Επιστολή της Εκκλησιαστικής Επιτροπής προς τον Νομάρχη Θεσσαλονίκης από 24-4-1956.

11. Επιστολή του Σ. Πελεκανίδη προς το Υπουργείο Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας από 23-5-1956.

12. Πράξη Νο 8 του Εκκλησιαστικού Συμβουλίου του ναού από 18-4-1958.

13. Επιστολή του Διευθυντή Αναστηλώσεως των Αρχαιοτήτων του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως Γ. Σολομωνίδη, προς το Εκκλησιαστικό Συμβούλιο του ναού από 25-7-1969.

Β. Οι παραπάνω ειδήσεις και τεκμήρια δίδουν μια εικόνα των γεγονότων και συμβάλλουν στη διάκριση του αρχικού οικοδομήματος από τις προσθήκες της δεκαετίας του 1950. Παρόλα αυτά οι εργασίες αποκατάστασης του βυζαντινού τμήματος του ναού δεν αναφέρονται πουθενά.

Ο ναός των Ταξιαρχών, όταν παραλήφθηκε από τους Τούρκους, παρουσίαζε την εικόνα ενός κτιρίου που προερχόταν από διαφορετικές οικοδομικές φάσεις (Εικ. 1, 4 και 7) Αποτελείτο από ένα μονόχωρο κεντρικό πυρήνα με δίρριχτη στέγη. Στη βόρεια πλευρά του διαμορφωνόταν ένα ακόμα κλίτος. Ο πυρήνας και το βόρειο κλίτος μαζί περιβάλλονταν από τη δυτική και τη νότια πλευρά από περίστωο σε σχήμα Γ. Το νότιο σκέλος του ήταν ανοικτό και στηριζόταν σε τρεις μαρμάρινους κίονες. Σε επαφή με το σκέλος αυτό υπήρχε ξύλινη κατασκευή που προεξέτεινε τον ναό στα νότια, σαν εξωτερικό κλίτος. Ο ναός βρισκόταν σε έντονα επικλινές έδαφος, με αποτέλεσμα η προσθήκη αυτή να στηρίζεται σε ξύλινες κολόνες, που δημιουργούσαν στοά στο ισόγειο της νότιας πλευράς. Τέλος, στη δυτική πλευρά τοποθετούνταν ανοικτή στοά σε μορφή χαγιατιού, που στηριζόταν σε ξύλινες κολόνες. Βόρειο κλίτος, περίστωο και οι υπόλοιπες προσθήκες στεγάζονταν με ενιαία στέγη χαμηλότερη από του πυρήνα. Στην ανατολική πλευρά το Ιερό Βήμα διέθετε πεντάπλευρη κεντρική αψίδα. Εκατέρωθεν του ιερού βήματος διαμορφώνονταν δύο χώροι ως παραβήματα, το βόρειο από τα οποία διέθετε τρίπλευρή αψίδα, όχι όμως και το νότιο. Ο μιναρές στεκόταν στην νοτιοδυτική γωνία. Η κρύπτη ήταν επισκέψιμη από θύρα στη δυτική πλευρά.

Όπως προκύπτει από την σύγκριση των φωτογραφιών (Εικ. 1, 2, 4 και 5) και των αποτυπώσεων του Harvey (Εικ. 9), του Ξυγγόπουλου (Εικ. 10) και του Λεοντίδη (Εικ. 11) μετά την απόδοση του ναού στη χριστιανική πίστη έγιναν επεμβάσεις, που προφανώς στόχευαν στην καλύτερη λειτουργία του, στην προσαρμογή του στη χρήση του ως ενοριακού ναού και στην απομάκρυνση των οθωμανικών στοιχείων. Συγκεκριμένα διανοίχτηκαν τοξωτά ανοίγματα στον τοίχο που διαχώριζε τον κεντρικό πυρήνα από το νότιο σκέλος του περίστωου. Τα τόξα που γεφύρωναν τους πεσσούς παρέμειναν οξυκόρυφα ισλαμίζοντα, γεγονός που μαρτυρεί ότι ίσως προέρχονταν από προηγούμενη φάση του μνημείου. Διανοί-χθηκαν η είσοδος από το βόρειο κλίτος στην πρόθεση, το βόρειο παράθυρο της πρόθεσης, καθώς και η φωτιστική θυρίδα στον άξονα της αψίδας. Το βόρειο κλίτος ενοποιήθηκε με το περίστωο, που πλέον πήρε το σχήμα Π. Κατεδαφίστηκε το μιχράμπ στην κεντρική αψίδα, έκλεισαν τα δύο πλευρικά παράθυρα στα ακραία αψιδώματα και διανοίχθηκαν φωτιστικές θυρίδες στα τρία μεσαία κάτω από τα ήδη υπάρχοντα κοντά τοξωτά παράθυρα. Ο μιναρές κατεδαφίστηκε και στη θέση του κτίστηκε μικρό κωδωνοστάσιο. Στη δυτική πλευρά το χαγιάτι φράχτηκε με ξύλινη και υαλωτή κατασκευή και κατασκευάστηκε άνετη εξωτερική κλίμακα. Απομακρύνθηκαν τα χώματα από την ανατολική

και τη βόρεια πλευρά. Αυτή ήταν η μορφή του ναού όπως τον γνώρισε ο Ξυγγόπουλος όταν άρχισαν οι επεμβάσεις.

Σύμφωνα με τον Ξυγγόπουλο το βυζαντινό τμήμα του μνημείου είναι το ιερό βήμα με τα παραβήματα, μικρό τμήμα του βόρειου τοίχου, έως το ήμισυ του δεύτερου από τα ανατολικά αψιδώματος, τμήμα τοίχου στην αρχική βορειοδυτική γωνία και ένας ακόμα πεσσός στην αρχική νοτιοδυτική. Το υπόλοιπο τμήμα του βόρειου τοίχου, ο δυτικός τοίχος και το εξωτερικό νότιο κλίτος θεωρήθηκαν προσθήκες. Αυθεντικοί θεωρήθηκαν επίσης οι τέσσερις πεσσοί του μεσαίου κλίτους καθώς και το τμήμα του δυτικού τοίχου που τους γεφυρώνει. Ο Harvey θεωρούσε αυθεντικό μόνο το ανατολικό τμήμα του μνημείου με το ιερό βήμα, καθώς και τον τοίχο πάνω από τους δύο δυτικούς πεσσούς διότι έφερε τοιχογραφία και τριγωνικό κόσμημα με οδοντωτές ταινίες (ανάλογο του ανατολικού αετώματος) στις δύο παρειές του αντίστοιχα.

Η μελέτη του Λεοντίδη έλαβε υπόψη της τα θεωρούμενα βυζαντινά τμήματα του μνημείου, τα οποία δεν έθιξε. Επίσης επανέλαβε κατά το δυνατόν την υπάρχουσα κατάσταση του μνημείου στη νότια πλευρά. Σύμφωνα με αυτήν προβλεπόταν η κατεδάφιση του ξύλινου νάρθηκα και η επέκτασή του ναού προς τα δυτικά, η αποξήλωση και η επαναφορά της στέγης, η κατασκευή διπλής συμμετρικής κλίμακας με προστώο και κωδωνοστασίου στη δυτική πλευρά, και, τέλος, η κατεδάφιση της προσθήκης στη νότια πλευρά και η ολική ανακατασκευή της. Το καινούργιο τμήμα σχεδιάστηκε σε νεοβυζαντινό στιλ, δημοφιλές στη Θεσσαλονίκη ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, γιατί εξέφραζε δυνατά εθνικά και θρησκευτικά αισθήματα[14].

Το σημερινό μνημείο έχει συνολικές διαστάσεις 19,70 × 15,10, χωρίς την αψίδα του ιερού (Εικ. 12). Έντονη διαφοροποίηση υπάρχει ανάμεσα στα δύο τμήματά του, το αρχικό βυζαντινό (αυθεντικό και ανακατασκευασμένο) και το νεο-βυζαντινό. Στο επίπεδο του ορόφου ο ναός έχει σήμερα κάτοψη βασιλικής με τέσσερα κλίτη: ένα κεντρικό, δύο πλάγια και ένα εξωτερικό νότιο. Τα τρία κλίτη χωρίζονται με δύο ζεύγη πεσσών τοποθετημένα προς τα ανατολικά και δύο ζεύγη κιόνων προς τα δυτικά. Το εξωτερικό νότιο κλίτος διαχωρίζεται με τρεις λεπτούς κίονες, προερχόμενους από το βυζαντινό μνημείο, και άλλους δύο στη συνέχεια, όμοιους με τους νεότερους του κεντρικού κλίτους. Στα ανατολικά το ιερό βήμα αποτελείται από μια κεντρική πεντάπλευρη αψίδα και μια δεύτερη τρίπλευρη αψίδα της πρόθεσης. Οι πλευρές των αψίδων διαμορφώνον-

14. T. Mantopoulou-Panagiotopoulou, "Neobyzantine Architecture in Thessaloniki: An attempt to redefine the city's image in the nineteenth and twentieth centuries", in: *Byzantium. Identity, Image, Influence* (Major papers), XIX International Congress of Byzantine Studies, Copenhagen, 1996, σσ. 306-317, N. Καλογήρου, *Αρχιτεκτονική και πολεοδομία στη μεταπολεμική Θεσσαλονίκη. Μια κριτική επισκόπηση*, Θεσσαλονίκη, 1992, σσ. 68-70.

ται με αψιδώματα και παραστάδες στις γωνίες. Το διακονικό δεν διαθέτει αψίδα. Η είσοδος από το βόρειο κλίτος προς την πρόθεση διαμορφώνεται με τρεις ανισοϋψείς λοβούς διαχωριζόμενους με κιονίσκους. Η κεντρική αψίδα διαθέτει τρίλοβο παράθυρο χωριζόμενο με κιονίσκους. Η πρόθεση διαθέτει δύο τοξωτά παράθυρα και το διακονικό άλλα δύο. Ο βόρειος τοίχος διαμορφώνεται με έξι αψιδώματα, ένα της πρόθεσης, και στη συνέχεια ένα τυφλό και τέσσερα διπλά κλιμακωτά, μέσα στα οποία ανοίγονται τοξωτά παράθυρα που φωτίζουν τον κυρίως ναό. Στη συνέχεια των τελευταίων τοποθετούνται δύο νεοβυζαντινά δίλοβα τοξωτά παράθυρα. Όμοια με τα τελευταία είναι τα παράθυρα της δυτικής και της νότιας όψης. Η δυτική είσοδος είναι τοξωτή και έμπροσθέν της υπάρχει πρόστεγο στηριζόμενο στον δυτικό τοίχο και σε δύο κίονες. Στο πρόστεγο οδηγεί διπλή κλίμακα με δύο κλάδους. Πάνω από τη νοτιοδυτική γωνία είναι τοποθετημένο το τριώροφο καμπαναριό.

Από τη σύγκριση των παραπάνω στοιχείων με τη σημερινή μορφή του μνημείου προκύπτει ότι η μελέτη του Λεοντίδη πραγματοποιήθηκε κατά το μεγαλύτερο μέρος της και μόνο μερικώς τροποποιήθηκε. Σήμερα είναι ευδιάκριτη η διαφορά ανάμεσα στο βυζαντινό και στο σύγχρονο τμήμα, όσον αφορά την επέκταση του μνημείου. Ωστόσο, τμήματα του βυζαντινού ναού έχουν πιθανώς ενσωματωθεί στις καινούργιες τοιχοποιίες και έχουν επιχριστεί. Αντίστοιχα άλλα τμήματα ανακατασκευάστηκαν σε απομίμηση βυζαντινής τοιχοποιίας έτσι ώστε η διαφοροποίηση της τελευταίας φάσης από τις προηγούμενες να είναι δυσδιάκριτη. Δεν γνωρίζουμε τι βρέθηκε μετά την καθαίρεση των επιχρισμάτων, πού βασίστηκε η ανακατασκευή και ποιος τελικά ήταν υπεύθυνος και σε ποιο βαθμό για τις εργασίες αποκατάστασης. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο προχωρούμε στη διάκριση της οικοδομικής αυτής φάσης.

Κατά τις επεμβάσεις διατηρήθηκε το ανατολικό τμήμα του ναού με το κυρίως βήμα και τα παραβήματα. Η είσοδος από το βόρειο κλίτος στην πρόθεση αποκαταστάθηκε σύμφωνα με τα ευρήματα και την γραφική αποκατάστασή του Ξυγγόπουλου. Διατηρήθηκαν οι πεσσοί του μεσαίου κλίτους, με μια μικρή προσθήκη για την ορθογωνοποίηση του ναού, και στη συνέχειά τους προστέθηκαν δύο ζεύγη κιόνων (Εικ. 14). Τα τόξα που τους γεφυρώνουν έγιναν ημικυκλικά. Ο ναός επεκτάθηκε προς τα δυτικά κατά έξι μέτρα από εκεί που ο Ξυγγόπουλος τοποθετούσε τον βορειοδυτικό πεσσό. Στη νότια πλευρά διατηρήθηκαν οι μαρμάρινοι κίονες στη θέση τους, γεφυρώθηκαν με οριζόντιο δοκάρι και στη συνέχειά τους προστέθηκαν άλλοι δύο σε αναλογία με το κεντρικό κλίτος (Εικ. 15). Ανακατασκευάστηκε το εξωτερικό νότιο κλίτος. Έτσι ο ναός απέκτησε κάτοψη βασιλικής. Οι καινούργιοι εξωτερικοί τοίχοι κατασκευάστηκαν από αργολιθοδομή και πλινθοδομή, ενώ η στέγη και των τεσσάρων κλιτών, τα υποστυλώματα και τα καινούργια δάπεδα από οπλισμένο σκυρόδεμα. Στο επίπεδο της κρύπτης ο ναός επεκτάθηκε ανάλογα με την επέκταση του ισογείου.

Προβλεπόταν ελεύθερη πρόσβαση στην κρύπτη μέσα από ανοικτή τοξωτή στοά στη νότια όψη, που απηχούσε την πρότερη ξύλινη κατασκευή και η οποία σήμερα έκλεισε με τοιχοποιία.

Οι επεμβάσεις στο θεωρούμενο βυζαντινό τμήμα περιέλαβαν συμπλήρωση και ανακατασκευή του βόρειου τοίχου του ορόφου (Εικ. 13). Σύμφωνα με τις πηγές από το βυζαντινό μνημείο σωζόταν μόνο το αψίδωμα της Πρόθεσης, και ένα ακόμη κατά το ήμισυ καθώς και τμήμα τοίχου στη βορειοδυτική γωνία. Το ενδιάμεσο τμήμα του τοίχου έφερε τρία παράθυρα με ισλαμίζοντα υπέρθυρα και κατεδαφίστηκε ως οθωμανική επέμβαση. Διατηρήθηκαν τα δύο ακραία τμήματα που θεωρήθηκαν βυζαντινά, τα οποία έδωσαν και τα όρια του τοίχου. Ο ενδιάμεσος τοίχος ανακατασκευάστηκε κατά το δοκούν και χωρίς αρμό συρραφής ανάμεσα στο αυθεντικό και στο καινούργιο. Πάτησε πάνω σε υπόλειμμα τοίχου, ύψους 15εκ., από αργολιθοδομή.

Το αψίδωμα της πρόθεσης διατηρήθηκε και το παράθυρό της ανασυστάθηκε κατά το δοκούν, διότι με τη διάνοιξη μετά την απελευθέρωση είχαν πιθανώς καταστραφεί μερικώς τα αρχικά στοιχεία. Το ήμισυ διπλανό αψίδωμα συμπληρώθηκε, πράγμα φανερό από τις δύο διαφορετικές στην κατασκευή και στο πλάτος παρειές του εσωτερικού αψιδώματος. Η αυθεντική ανατολική παρειά είναι κατασκευασμένη με μεικτή τοιχοποιία από λίθους και πλίνθους και έχει πλάτος 15εκ., ενώ η δυτική κατασκευάστηκε μόνο από πλίνθους και έχει πλάτος 10 εκ.

Σύμφωνα με τη γραφική αποκατάσταση του Ξυγγόπουλου ο βόρειος τοίχος έφερε τρία ακόμα τοξωτά αψιδώματα. Στην πράξη ανάμεσα στα δύο διατηρούμενα τμήματα του τοίχου κατασκευάστηκαν τέσσερα διπλά κλιμακωτά αψιδώματα, μέσα στα οποία διανοίχτηκαν τοξωτά παράθυρα, μια ανακατασκευή που δεν γνωρίζουμε πού στηρίχτηκε. Οι τέσσερις ενδιάμεσες παραστάδες πάτησαν πάνω στον τοίχο της κρύπτης, χωρίς να αντιστοιχούν στις παραστάδες της. Κατασκευάστηκαν από μεικτή τοιχοποιία από λίθους και πλίνθους, στην οποία διακρίνονται σποραδικά καινούργια υλικά, όπως ασβεστόλιθοι, τσιμεντόλιθοι, βιομηχανικά τούβλα και μάρμαρα, αλλά και υλικά σε δεύτερη χρήση, όπως πλίνθοι μήκους έως και 50εκ. Η ποδιά του παραθύρου της Πρόθεσης φέρει αυθεντικό κεραμοπλαστικό κόσμημα που σχηματίζει ρόμβους. Σε απομίμηση της διακόσμησης αυτής συμπληρώθηκε το τύμπανο του δευτέρου αψιδώματος και οι ποδιές των υπολοίπων παραθύρων.

Η επίστεψη του τοίχου της πρόθεσης συμπληρώθηκε ώστε να γίνει οριζόντια και κατασκευάστηκαν όλα τα οδοντωτά γείσα σε δύο επίπεδα. Σε γενικές γραμμές ο τοίχος συμπληρώθηκε με αρκετά καλή και προσεγμένη απομίμηση βυζαντινής τοιχοποιίας, ενώ η μορφή των πλίνθων που χρησιμοποιήθηκαν δείχνει ότι είναι πιθανότατα υλικό σε δεύτερη χρήση. Η χρησιμοποίηση υλικών ανάμεικτων παλαιών και σύγχρονων ίσως ήταν αποτέλεσμα αναγκαιότητας, έδωσε όμως μια σύνδεση ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν. Η στέγη του

βόρειου κλίτους ανακατασκευάστηκε ψηλότερα. Οι πλάγιοι τοίχοι του φωταγωγού υψώθηκαν κατά 15εκ. για να πατήσει το δοκάρι από σκυρόδεμα και απέκτησαν νέο γείσο με μία οδοντωτή σειρά. Τα τοξωτά παράθυρα υψώθηκαν.

Η ανατολική όψη είναι η περισσότερο γνωστή και φωτογραφημένη πλευρά του μνημείου, γιατί θεωρείτο η πλέον αυθεντική (Εικ 4, 5 και 6). Η αποκατάστασή της ήταν λιγότερο δραστική, περιορίστηκε σε επιφανειακές συμπληρώσεις και δείχνει λιγότερο εκλεπτυσμένο χαρακτήρα. Η τουρκική περίοδος άφησε την κεντρική αψίδα με φεγγίτες κάτω από το τόξο των τριών αψιδωμάτων και μεγάλα ορθογωνικά παράθυρα στα δύο πλάγια αψιδώματα. Η περίοδος της απελευθέρωσης έκλεισε τα πλάγια παράθυρα και διάνοιξε κάτω από τους φεγγίτες άλλα στενότερα τοξωτά. Κατά τις επεμβάσεις του '50 διανοίχθηκαν τα τύμπανα των αψιδωμάτων έως τις ποδιές των αρχικών λοβών. Εμφανίστηκαν οι κιονίσκοι που σχηματίζουν το τρίλοβο παράθυρο, το οποίο αποκαταστάθηκε ανάλογα με αυτό των Αγίων Αποστόλων. Οι ποδιές προσαρμόστηκαν στο ύψος των κιονίσκων με οριζόντιες σειρές καινούργιων πλίνθων. Οι παραστάδες στις οποίες πατούν οι κιονίσκοι ήταν αρκετά κατεστραμμένες και συμπληρώθηκαν. Στις ποδιές διακρίνονται λίγα αυθεντικά σπαράγματα κεραμοπλαστικού διακόσμου, ο οποίος επιφανειακά συμπληρώθηκε κατά το δοκούν με καινούργια σχέδια και εμφανώς καινούργιες πλίνθους. Πλέον αυθεντικό φαίνεται το θέμα των ρόμβων. Το ίδιο συνέβη και στα τύμπανα των τυφλών αψιδωμάτων, στα οποία ο διάκοσμος είχε καταστραφεί κατά τόπους πλήρως από τα παράθυρα της οθωμανικής εποχής. Το κόσμημα με το ψαροκόκκαλο στην επίστεψη συμπληρώθηκε στα περισσότερα τμήματά του. Στην αψίδα της πρόθεσης συμπληρώθηκαν οι κατεστραμμένες παραστάδες. Εδώ κατά την οθωμανική περίοδο δεν υπήρχε φωτιστική θυρίδα, η οποία όμως διανοίχθηκε μετά την απελευθέρωση. Κατά τις επεμβάσεις που μελετούμε επαναδιαμορφώθηκε η φωτιστική θυρίδα κατά το δοκούν. Μεγάλο μέρος του διακόσμου αναπλάσθηκε με καινουργείς πλίνθους, με τις οποίες δημιουργήθηκαν εξόφθαλμα καινούργια σχέδια και συμβολικές θρησκευτικές επιγραφές (ΙΣ ΧΡ ΝΙ ΚΑ) Το ψαροκόκκαλο στην επίστεψη της αψίδας, αυθεντικό σε μεγάλο μέρος του, συμπληρώθηκε κατά τόπους. Στο διακονικό ανασυστάθηκαν τα δύο παράθυρα στην ανατολική και νότια όψη, που είχαν αλλοιωθεί κατά την οθωμανική εποχή. Αποκαταστάθηκε ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος στην ποδιά του πρώτου και η τοιχοποιία κάτω από το δεύτερο. Ομοίως συμπληρώθηκε κατά τόπους το κόσμημα με το ψαροκόκκαλο. Στη νοτιοδυτική γωνία συμπληρώθηκαν επιφανειακά οι πλίνθοι που είχαν καταπέσει. Στο ανατολικό αέτωμα του φωταγωγού διατηρήθηκε το τρίγωνο που σχηματίζεται από διπλή οδοντωτή ταινία και γείσο. Το ίδιο τρίγωνο διατηρήθηκε και στο δυτικό, που βρέθηκε πλέον στον εσωτερικό χώρο, ως κατεξοχήν ιδιαιτερότητα του ναού (Εικ. 14). Οι εσωτερικοί τοίχοι καλύφθηκαν με παχύ

επίχρισμα. Διατηρήθηκαν μόνο οι τοιχογραφίες στα ανατολικό και δυτικό αέτωμα και στις παραστάδες του τοίχου από το κυρίως Ιερό στην Πρόθεση.

Η κρύπτη, όπως αναφέρθηκε, δέχθηκε μόνο στερεωτικές επεμβάσεις κατά τόπους και επιφανειακά στους τοίχους της συμπληρώσεις εξωτερικά και εσωτερικά. Επεμβάσεις διακρίνονται στον δυτικό τοίχο όπου έκλεισαν τα παράθυρα και διαμορφώθηκε η είσοδος.

Γ. Η σημερινή μορφή του μνημείου αποτυπώνει ανάγλυφα την εποχή των επεμβάσεων. Μαρτυρεί την αύξηση των κατοίκων στην Άνω Πόλη, την αγωνία των ενοριτών για μια καλύτερη και μεγαλύτερη εκκλησία, αλλά και την άνοδο του οικονομικού επιπέδου τους μετά τον πόλεμο. Διαγράφει τις προσωπικότητες των επιστημόνων που διακρίνονται μεν για την αγάπη και το πάθος τους για την διατήρηση της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς, θεωρούν όμως τους εαυτούς τους αυθεντίες και ενεργούν σύμφωνα με την κρίση τους, ενώ δεν καταγράφουν τις ενέργειές τους. Μαρτυρεί τη διάθεση για ανάδειξη του βυζαντινού χαρακτήρα της πόλης, μέσα σε ένα γενικότερο εθνικιστικό και ρομαντικό κλίμα. Την ίδια διάθεση συμμερίζεται και η κρατική πλευρά με την υιοθέτηση του νεοβυζαντινισμού.

Βρισκόμαστε στην εποχή κατά την οποία στις αναστηλώσεις που γίνονται στη Θεσσαλονίκη[15] κυριαρχεί η αντίληψη του purism. Το ενδιαφέρον της αναστήλωσης εστιάζεται στην καθαρότητα της αυθεντικής μορφής και στην απόδοσή της. Πολλές φορές οι αναστηλώσεις προχωρούν σε εκτεταμένες ανακατασκευές τμημάτων των μνημείων, ακόμα και με ελλιπή στοιχεία, προκειμένου να φθάσουν σε μια τελειότητα της αρχικής μορφής. Στην πορεία αυτή θυσιάζονται μεταγενέστερες οικοδομικές φάσεις, συνήθως οθωμανικές, που είτε θεωρούνται δύσμορφες είτε υποδεέστερες και άνευ αξίας. Κάτω από αυτή την οπτική αναστηλώνονται ο ναός της Παναγίας Χαλκέων στα 1933, ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στα 1947-1951 και ο ναός του Προφήτη Ηλία στα 1956-1961.

Ο ναός των Ταξιαρχών αναστηλώνεται κάτω από αυτό το πνεύμα, όμως παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα καθώς και άλλοι παράγοντες επηρέασαν τις επεμβάσεις. Το σημερινό μνημείο αποτελεί το ενδιαφέρον αποτέλεσμα των διεργασιών και της διήθησης και των τριών πλευρών που αναμείχθηκαν. Από τη μια μεριά οι λαϊκοί, δηλαδή οι επίτροποι της εκκλησίας, αντιλαμβάνονταν μεν την ιστορική αξία του μνημείου, ενδιαφέρονταν όμως περισσότερο για την ταχεία διεύρυνση και τον «εξωραϊσμό» του ναού, έτσι ώστε να ικανοποιηθούν οι

15. Κ. Θεοχαρίδου-Τσαπραλή - Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Η αναστήλωση των βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1985, σσ. 30-46 και Γ. Καραδέδος, *Ιστορία και Θεωρία της αποκατάστασης*, Θεσσαλονίκη 2009, σσ. 59-65.

λειτουργικές ανάγκες της όλο και πολυπληθέστερης ενορίας. Από την επιστημονική πλευρά, ο καθηγητής Ξυγγόπουλος και ο έφορος Πελεκανίδης ενδιαφέρονταν για την αποκατάσταση όσο το δυνατόν περισσότερο της αρχικής μορφής του μνημείου, προχωρώντας περισσότερο από ό,τι επέτρεπαν τα ευρήματα. Το γεγονός ότι το μνημείο δεν σωζόταν σε βαθμό τέτοιο που να είναι δυνατή η πλήρης αποκατάσταση της αρχικής μορφής του, οδήγησε στη σύζευξη του βυζαντινού τμήματος με ένα καινούργιο, στο οποίο η επίσημη κρατική γραμμή για τη ναοδομία, που καθοδηγείτο την εποχή αυτή από τον καθηγητή Ορλάνδο, προσέδωσε νεοβυζαντινή μορφή.

Σήμερα, εξήντα χρόνια μετά τις επεμβάσεις, και παρά τις όποιες ενστάσεις μπορεί να υπάρχουν για αυτές, μπορούμε να πούμε ότι τα δύο τμήματα του ναού δένουν ικανοποιητικά μεταξύ τους, αλληλοσυμπληρώνονται και ισορροπούν, χωρίς το ένα να ισοπεδώνει το άλλο. Το μνημείο ταιριάζει καλά στο ύφος και την κλίμακα του περιβάλλοντος της Άνω Πόλης της Θεσσαλονίκης.



Εικ. 1. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη από τα βορειοδυτικά το 1916 (καρτ-ποστάλ, συλλογή Παναγιώτη Γεωργιλά)



Εικ. 2. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη από τα βορειοδυτικά το 1933 (Άγνωστη Θεσσαλονίκη: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=263210437217616&set=gm.10152543247822760&type=1&theater).



Εικ. 3. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη από τα βορειοδυτικά το 2014. (Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου)



Εικ.4. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη από τα βορειοανατολικά πιθανότατα μετά το 1912 (Συλλογή Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Δημητριάδης, σ. 306)



Εικ. 5. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη από τα βορειοανατολικά το 1951 (Ξυγγόπουλος, πιν. Α)



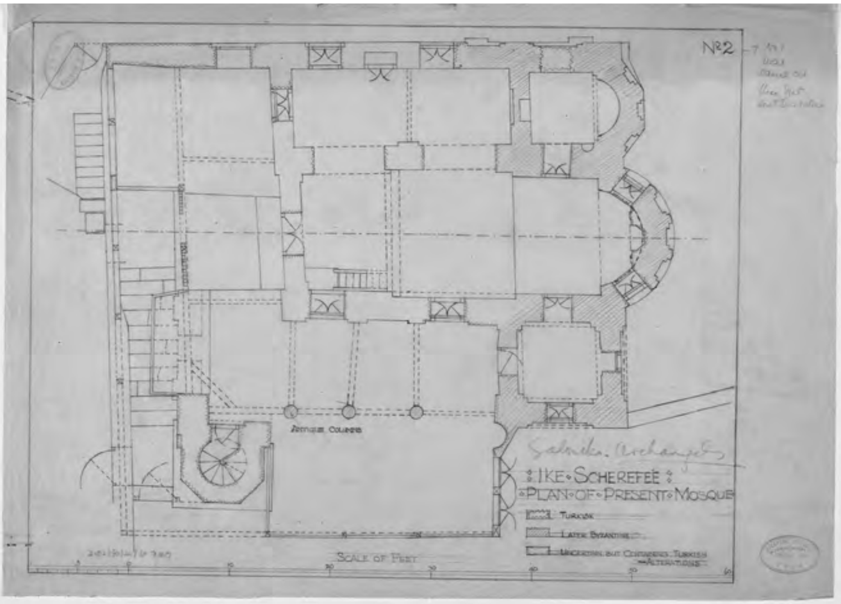
Εικ. 6. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη από τα βορειοανατολικά το 2014 (Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου).



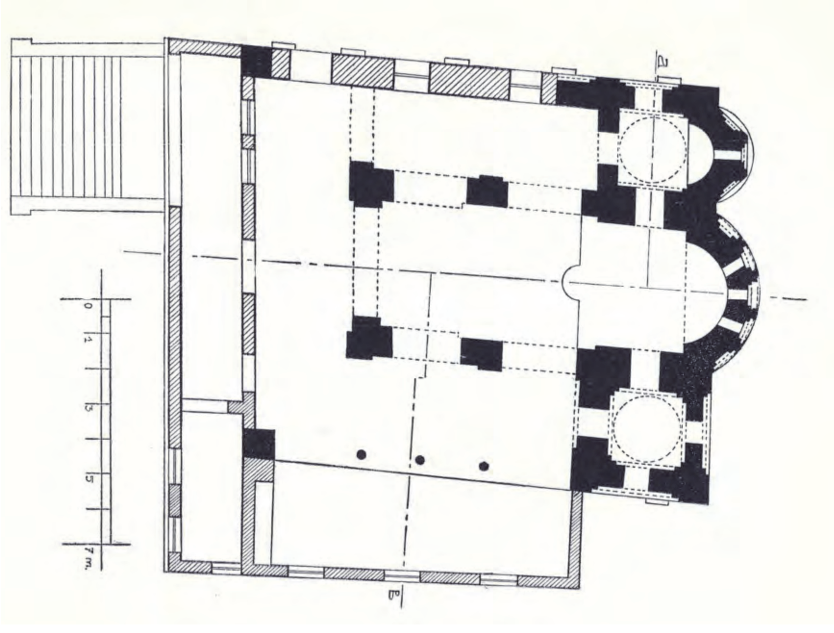
Εικ.7. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη από τα νοτιοανατολικά το 1908 (Harvey, Αρχείο Βρετανικής Σχολής Αθηνών)

Εικ.8. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη από τα νοτιοανατολικά το 2014 (Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου)

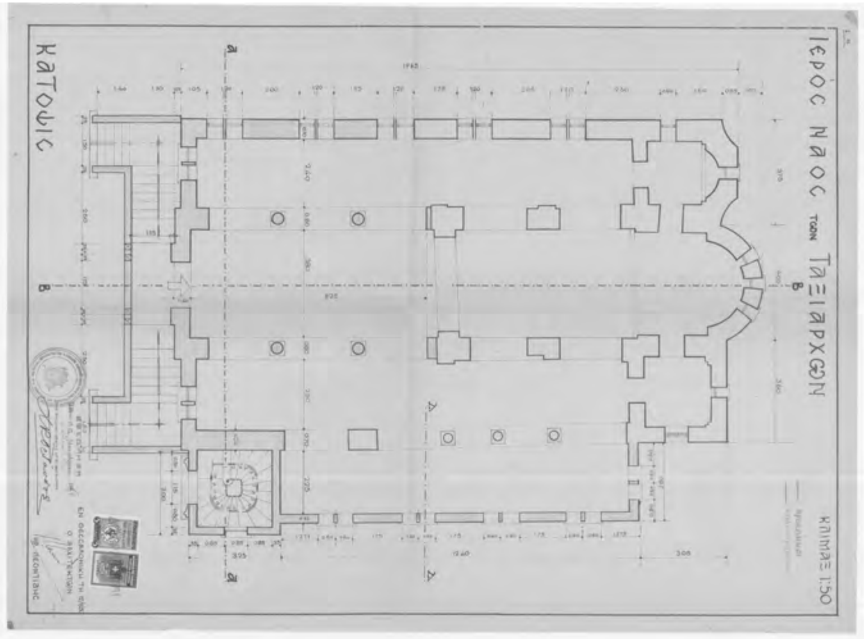




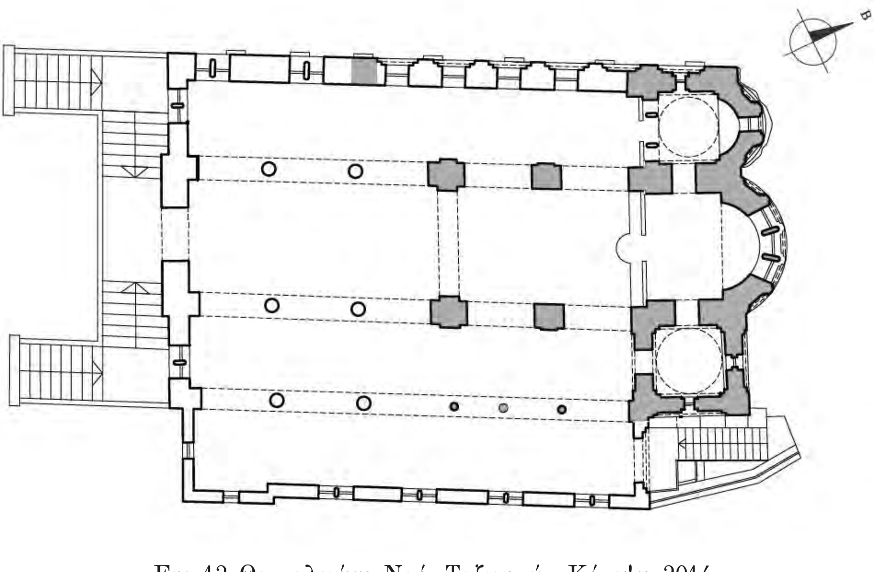
Εικ. 9. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Κάτοψη. 1908
(Harvey, Αρχείο Βρετανικής Σχολής Αθηνών)



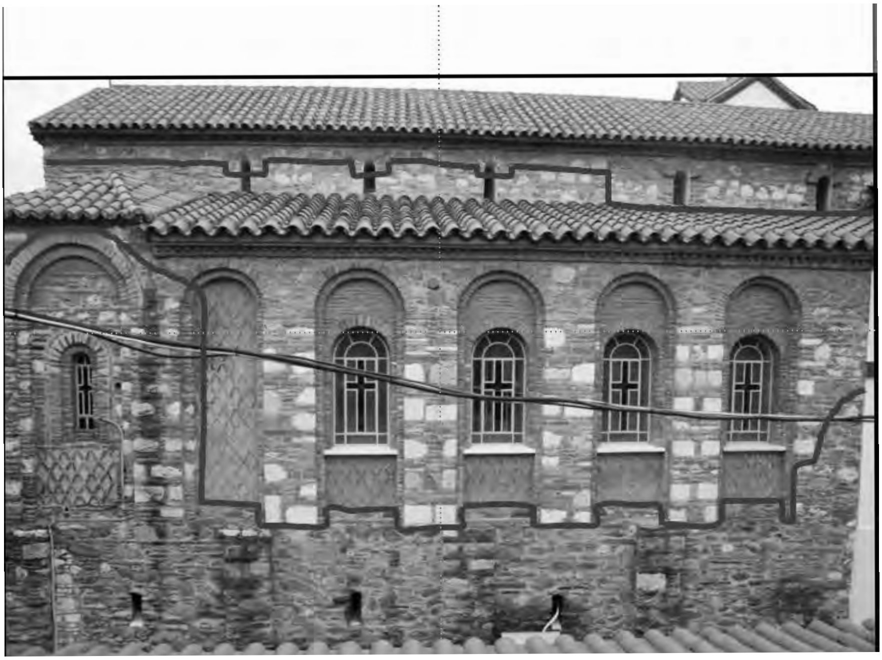
Εικ. 10. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Κάτοψη. 1951 (Ξυγγόπουλος, σ. 7)



Εικ. 11. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Κάτοψη με τις προτεινόμενες επεμβάσεις. 1951 (Λεοντίδης, Αρχείο Υπουργείου Πολιτισμού)



Εικ. 12. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Κάτοψη. 2014 (Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, 2014).



Εικ. 13. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Βόρεια όψη. 2014 με διάκριση των επεμβάσεων.



Εικ. 14 Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη του εσωτερικού προς τα ανατολικά το 2014.



Εικ. 15. Θεσσαλονίκη. Ναός Ταξιαρχών. Άποψη του εσωτερικού το 2014. Διακρίνεται το νότιο και το εξωτερικό νότιο κλίτος.

Δημήτρης Κουτσογιάννης – Σοφία Ντιντιούμη

Ο ΑΪ ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΗΣ ΚΟΛΩΝΑΣ ΣΤΗ ΣΥΝΟΙΚΙΑ ΤΟΥ ΨΥΡΡΗ

Ο ναός του *Ά Γιάννη της Κολώνας* (*Κολόννας*) βρίσκεται στην οδό Ευριπίδου 72, νότια της πλατείας Θεάτρου (Εικ.1) και είναι κηρυγμένο μνημείο (ΦΕΚ 134/Β/15-2-1972). Είναι παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου του Νέου στου Ψυρρή[1], αφιερωμένο στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και πανηγυρίζει στις 28 Αυγούστου, στην εορτή της Αποτομής της Τιμίας Κεφαλής του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου.

Ο ναός του Αγίου Ιωάννη αναφέρεται για πρώτη φορά στις πηγές στα τέλη του $18^{ου}$ - αρχές του $19^{ου}$ αι. και σημειώνεται στους τοπογραφικούς χάρτες του 1820, ενώ στην καταγραφή του 1824 στην Ενορία του Αγίου Ιωάννη καταγράφονται 59 σπίτια και 278 κάτοικοι[2]. Βρισκόταν εντός του τείχους του Χασεκή (1778) κοντά στην Μενιδιάτικη πύλη (οδό Σοφοκλέους), που αποτελεί ένα από τα κύρια περάσματα προς το Μενίδι και τις αρχαίες Αχαρνές[3]. Σε αυτή τη θέση,

---

1. Για το αρχείο του Αγ. Δημητρίου του Νέου βλ. Α. Διαμαντοπούλου, «Αρχείο Ιερού Ναού Αγίου Δημητρίου του Νέου, Ψυρρή», *Νέα του ΕΛΙΑ*, αρ. 54, 1999, 46-50. Δ. Στ. Μιχάλαγα, «Το Ιστορικό Αρχείο του Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου του Νέου Ψυρρή», *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης – Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 603-615. Για τον Άγ. Δημήτριο, Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Η εικονογράφηση του ναού του Αγίου Δημητρίου του Νέου "Ψυρρή"», *Α΄ Επιστημονικό Συνέδριο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Αθήνα 2008)*, Αθήνα 2009, 457-483, με βιβλιογραφία. Για την ονομασία της συνοικίας «Ψυρρή» ή «Ψυρή» βλ. Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα, 61 (1994), 424 και Κ.Η. Μπίρης, *Αἱ τοπωνυμίαι τῆς πόλεως καί τῶν περιχώρων τῶν Ἀθηνῶν*, Αθήναι 1971, 120. Το $17^{ο}$ αι. η περιοχή του Ψυρρή ήταν ένα από τα οκτώ *πλατώματα* στα οποία διαιρέθηκε η πόλη των Αθηνών και στα οποία ανήκαν 36 ενορίες, Δ. Καμπούρογλου, *Ἱστορία τῶν Ἀθηναίων, τ. 3, Τουρκοκρατία. Πρώτη περίοδος 1456-1687*, Αθήνα 1995, 120-121.

2. Δ. Καμπούρογλου, *Αἱ παλαιαί Ἀθῆναι*, Αθήναι 1922 (αναστατική έκδοση 1990), 265 (στο εξής: Καμπούρογλου, *Αἱ παλαιαί Ἀθῆναι)*. Ι. Τραυλός, *Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών από των Προϊστορικών χρόνων μέχρι των αρχών του $19^{ου}$ αιώνος*, Αθήνα 1993, 232 (στο εξής: Τραυλός, *Πολεοδομική εξέλιξις*). Μ. Δανιήλ, *Αναβάθμιση Εμπορικού Κέντρου της πόλης των Αθηνών*, Αδημ. Μεταπτυχιακή εργασία, ΕΜΠ, Αθήνα 2000, με βιβλιογραφία.

3. Γ. Θ. Μαλτέζος, *Μνημεία Τουρκοκρατίας Αθηνών,* Αθήνα 1960, 50-53. Κ.Α. Μπίρη, *Αἱ Ἀθῆναι ἀπό του $19^{ου}$ εἰς τόν $20^{όν}$ αι.*, Αθήναι 1966, 10-14.

γνωστή στις πηγές ως *Γεράνι*, στη βορειοδυτική πλευρά της σημερινής οδού Σοφοκλέους υπήρχε ως το 1922 ένα κτιστό πηγάδι με μαγκάνι, που τροφοδοτούσε με πόσιμο νερό τους κατοίκους της περιοχής[4].

Σύμφωνα με τον Τραυλό στη θέση που βρίσκεται σήμερα ο ναός υπήρχε μία παλαιοχριστιανική βασιλική ήδη από τον 5ο ή 6ο μ.Χ. αιώνα[5], όμως οι ανασκαφές και οι μέχρι σήμερα δημοσιεύσεις δεν επιβεβαιώνουν την ύπαρξή της: η περιοχή της πλατείας Θεάτρου βρισκόταν εντός του Θεμιστόκλειου τείχους και στις ανασκαφές που έγιναν από την Γ' Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων βορειοδυτικά του ναού αποκαλύφθηκε τμήμα του τείχους (οδός Σαπφούς, Ευριπίδου και Μενάνδρου)[6] και οι *Ήριες Πύλες*[7] που οδηγούσαν στις αρχαίες νεκροπόλεις (οδό Λεωκορίου). Στις έρευνες γύρω από την πλατεία Θεάτρου και το ναό του Άϊ Γιάννη της Κολόννας βρέθηκαν κτίσματα από την υστεροκλασσική[8] έως την παλαιοχριστιανική περίοδο: στην οδ. Ευριπίδου 64 αποκαλύφθηκε τμήμα υστερορρωμαϊκής οικίας με πλακόστρωτο δάπεδο[9] και στον αριθμό 75 τμήματα κτιρίων που χρονολογούνται από την ελληνιστική έως την υστερορρωμαϊκή περίοδο, μεταξύ των οποίων ψηφιδωτό δάπεδο με γεωμετρικές παραστάσεις[10]. Στην πλατεία Θεάτρου ανασκάφηκαν τμήματα από μία οικία που χρονολογείται στην υστερορωμαϊκή και πρωτοβυζαντινή περίοδο (5ος μ.Χ. αιώνας) με ψηφιδωτά δάπεδα με γεωμετρικές παραστάσεις και μαρμαροθετήματα· στα κατώτερα στρώματα αποκαλύφθηκαν πηγάδια και δεξαμενές, πιθανόν σε χρήση στον 4ο π.Χ. αιώνα[11]. Τα ευρήματα δεν έχουν μελετηθεί στο σύνολό τους, φαίνεται όμως ότι υπήρχε στη θέση αυτή ένα σημαντικό κτίριο του 5ου μ.Χ. αιώνα με ψηφιδωτά δάπεδα και μαρμαροθετήματα. Στο βυζαντινό Μουσείο βρίσκεται ψηφιδωτό δάπεδο που χρονολογείται στο πρώτο τέταρτο του 5ου αιώνα και βρέθηκε στην ανασκαφή επί της οδού Ευριπίδου 67 και ανήκε πιθανότατα σε συγκρότημα λουτρού. Αρχιτεκτονικά γλυπτά που ανήκουν στο λου-

---

4. Μπίρης, *Αἱ τοπωνυμίαι*, 33. Γ. Λάμπρου, *Ὕδωρ νεαρόν, τό ὕδωρ τῶν θεῶν. Ποτάμια, υδραγωγεία, πηγάδια, κρήνες και δεξαμενές της παλιάς Αθήνας*, Αθήνα 2002, 60, 121.

5. Τραυλός, *Πολεοδομική εξέλιξις*, 142, πίν. VII.

6. Ι. Θρεψιάδης, «Ανασκαφαί νοτίως της Ακροπόλεως», *ΠΑΕ* 1950, 73, εικ. 6. Ο. Αλεξανδρή, «Οδ. Σαπφούς και Μενάνδρου», *ΑΔ* 24 (1969), *Χρονικά*, 70. Ο. Αλεξανδρή, «Οδ. Ευριπίδου 90», *ΑΔ* 31 (1976), *Χρονικά*, 30-31.

7. Ο. Αλεξανδρή, «Οδ. Διπύλου και Λεωκορίου», *ΑΔ* 24 (1969), *Χρονικά*, 41. Μία οδός κάθετη στην κάθετη στη σημερινή οδό Ευριπίδου βρέθηκε στην οδό Αισχύλου, L. Ficuciello, *Le strade di Atene*, SAIA-SATAA 4, Atene - Paestum 2008, 136.

8. Το πιο σημαντικό εύρημα αποτελεί μία πολυτελής αρχαία οικία του 4ου π.Χ. αι., «Οδ. Μενάνδρου 9», *ΑΔ* 22 (1967), *Χρονικά*, 98-100 και Οδ. Μενάνδρου 7, *ΑΔ* 30 (1975), *Χρονικά*, 24-25.

9. «Οδός Ευριπίδου 64», *ΑΔ* 24 (1969), *Χρονικά*, 47-48.

10. «Οδός Ευριπίδου 75», *ΑΔ* 24 (1969), *Χρονικά*, 49.

11. «Οδός Θεάτρου 12 & Διπλάρη», *ΑΔ* 31 (1976), *Χρονικά*, 33-34. Οδ. Θεάτρου 6-8, *ΑΔ*29 (1973–1974), *Χρονικά*, 92-95.

τρό, όπως μαρμάρινος αμφικιονίσκος δίλοβου παραθύρου, βρίσκονται επίσης στο Βυζαντινό Μουσείο[12]. Θα μπορούσαμε επομένως να υποθέσουμε ότι ο κίονας του Άϊ Γιάννη ίσως να ανήκει στο λουτρικό συγκρότημα. Είναι πιθανόν οι μελλοντικές δημοσιεύσεις των ευρημάτων να δώσουν περισσότερα στοιχεία.

Το προσωνύμιο *της Κολώνας* οφείλεται στον αρράβδωτο κίονα με κορινθιακό κιονόκρανο, που βρίσκεται στο βόρειο τμήμα του Ιερού και υψώνεται πάνω από τη στέγη του ναού (Εικ.2). Σύμφωνα με την τοπική παράδοση των Αθηνών οι πιστοί κολλούσαν με κερί νήματα, κορδέλες και κομμάτια από τα ρούχα του ασθενή στον κορμό του κίονα, ως τάμα για να θεραπευθούν από τον πυρετό (*θέρμην*) της ελονοσίας. Έφερναν δε μαζί τους και νερό που το άφηναν να «*αγιαστεί*» και το χρησιμοποιούσαν στη συνέχεια ως φάρμακο[13]. Σε αυτή τη ιδιότητα του αγίου Ιωάννη οφείλεται και το προσωνύμιο *Θερμαντής* ή *Θερμαστής*[14]. Όπως σημειώνει ο Ν. Πολίτης, ο Πρόδρομος θεωρείται ο κατ' εξοχήν θεραπευτής του ελώδους πυρετού, «*διότι έτρεμε κατά τή στιγμή του αποκεφαλισμού, ως τρέμει εκ ρίγους ο άνθρωπος κατά τήν υποβολήν του πυρετού*»[15].

Η παραπάνω παράδοση και η ύπαρξη του κίονα οδήγησε τους πρώτους μελετητές του μνημείου να συνδέσουν τη θαυματουργή ιδιότητα του Αγίου Ιωάννη με την λατρεία του Ασκληπιού και του θεραπευτή γιατρού Τόξαρι[16]. Πρώτος ο Σβορώνος διατύπωσε τη θεωρία ότι προϋπήρχε στη θέση αυτή ένας ναός του Ασκληπιού και προσπάθησε να συνδέσει τη θεραπεία της ελονοσίας από τον Άϊ Γιάννη τον Θερμαντή με την ανάμνηση της αρχαίας λατρείας του Ασκληπιού, του γιου του Ιανίσκου και του γιατρού Τόξαρι που θεράπευε τον πυρετό, καθώς και την επικόλληση των νημάτων στον κίονα με τα ράκη στα αγάλματα της Βραυρωνίας Δήμητρας[17]. Η άποψη όμως, για την ύπαρξη του ναού του Ασκληπιού δεν φαίνεται να ευσταθεί, αφού ο ναός δεν αναφέρεται στις πηγές και οι ανασκαφικές έρευνες στην περιοχή του Άϊ Ιωάννη δεν επιβεβαιώνουν την ύπαρξή του (βλ. παραπάνω). Ο Σβορώνος, που προχώρησε στη διατύπωση της θεωρίας

---

12. Τραυλός, *Πολεοδομική ἐξέλιξις* (ό.π., σημ. 5), 142 ,υποσημ. 7.

13. Δ. Καμπούρογλου, *Ἱστορία τῆς πόλεως τῶν Ἀθηνῶν*, τ. Α', 221 (στο εξής: Καμπούρογλου, *Ἱστορία τῆς πόλεως*). Καμπούρογλου, *Αἱ παλαιαί Ἀθῆναι*, 268-274. Ν.Γ. Πολίτης, «Αἱ ἀσθένειαι κατά τούς μύθους τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ», *Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καί Ἐθνολογικῆς Ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος*, τ. 1, 1883, 11 (στο εξής: Πολίτης, *Αἱ ἀσθένειαι*). Ι.Ν. Σβορώνος, «Ασκληπιακά μνημεία και κιονολατρία εν Αθήναις», *ΑΕ* 1917, 95-96 (στο εξής: Σβορώνος, *Ἀσκληπιακά μνημεῖα*).

14. Σβορώνος, *Ἀσκληπιακά μνημεῖα*, 95, σημ. 3.

15. Ν.Γ. Πολίτης, *Μελέται περί τοῦ βίου καί τῆς γλώσσης τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ: Παραδόσεις*, μέρος Β', εν Αθήναις 1904, 765.

16. Ν. Μουτσόπουλος, *Τα τζάζαλα, Το πανάρχαιο έθιμο της αναρτήσεως ρακών σε δέντρα, πλάι σε «αγιάσματα» για την ίαση των ασθενών*, Θεσσαλονίκη 2000, 78-79, με βιβλιογραφία.

17. Σβορώνος, *Ἀσκληπιακά μνημεῖα*, 94-104, ιδιαίτερα 94-96.

της «κιονολατρίας», αναφέρει και άλλα παραδείγματα λατρείας σε αρχαίους κίονες στην Αθήνα[18]. Οι θέσεις αυτές είναι γνωστές και από άλλες καταγραφές: ο Δ. Καμπούρογλου περιγράφει τον μονολιθικό κίονα από μεγάλο συγκρότημα λουτρού (2ος μ.Χ. αι.) που βρίσκεται στην οδό Μισαραλιώτου, όπου οι κάτοικοι έδεναν κλωστές και κομμάτια ρούχων για την θεραπεία από την ελονοσία[19]. Επίσης, στην πλατεία Κολωνακίου κοντά στη Δεξαμενή υπήρχε κίονας με βαθειές εντομές για να κρεμούν τα ρούχα των ασθενών, και ένας ακόμη στον κατεδαφισμένο σήμερα ναό του Αγίου Ιωάννου *στις Κολώνες* στο Ολυμπιείο, κοντά στον ποταμό Ιλισσό, όπου πάνω σε έναν στύλο πέρασε τη ζωή του ο άγιος Συμεών ο Στυλίτης[20]. Οι κίονες αυτοί θεωρούνταν ιεροί, διότι στη βάση τους ήταν «θαμμένη» η αρρώστια και η καταστροφή τους επέφερε, σύμφωνα με την παράδοση, δεινά και αρρώστιες στους υπαίτιους – που ήταν συνήθως οι κατακτητές της πόλης, όπως ο τούρκος βοεβόδας Τζισταράκης που κατέστρεψε έναν από τους στύλους του Ολυμπιείου το 1795, αλλά και οι Βαυαροί αρχιτέκτονες και εργάτες που όταν κατασκεύαζαν το 1835 την οδό Πειραιώς έριξαν την *κολόνναν* και πέταξαν τον *λέβητα* με τα κουρέλια (*ράκη*) και τα νήματα που ήταν θαμμένα κάτω από αυτήν[21]. Η παράδοση της ανάρτησης νημάτων και άλλων αφιερωμάτων συνεχίζεται και σήμερα[22]: στον κίονα υπάρχουν κολλημένες διάφορες χρωματιστές κορδέλες με επικλήσεις και ευχές των πιστών (Εικ. 3).

Στη σημερινή του φάση ο ναός είναι ορθογώνιος, απλός μονόχωρος με εσωτερικές διαστάσεις 4,60 Α-Δ × 3,30 Β-Ν και ύψος 2,70μ. (Εικ. 4, 5). Φέρει νεώτερη δίρριχτη ξύλινη στέγη με ορατούς τους αμείβοντες και το σανίδωμα στο εσωτερικό του χωρίς οριζόντιους ελκυστήρες. Ο κυρίως ναός, σχεδόν τετράγωνος, έχει δύο θύρες, μία δυτικά και μία νότια (ύψους 1,95μ. και πλάτους 0,80μ.) και ένα ορθογωνικό παράθυρο στο μέσον του βόρειου τοίχου. Ένα νεώτερο ξύλινο τέμπλο χωρίζει τον κυρίως ναό από το Ιερό Βήμα, σε επαφή με τον κορμό του κίονα, ο οποίος βρίσκεται στο ΒΔ τμήμα του Ιερού. Η κυρίως κόγχη ανοίγεται

---

18. Σβορώνος, *Ασκληπιακά μνημεία*, 96, 99. Βλ. επίσης, Ν. Μουτσόπουλος, *Τα τζάζαλα, Το πανάρχαιο έθιμο της αναρτήσεως ρακών σε δέντρα, πλάι σε «αγιάσματα» για την ίαση των ασθενών*, Θεσσαλονίκη 2000,όπου παραδείγματα από διάφορες περιοχές.

19. Καμπούρογλου, *Ἱστορία τῆς πόλεως*, τ. Β΄, 182. Σβορώνος, *Ἀσκληπιακά μνημεῖα*, 99.εικ.21, 22. Βλ. επίσης, Ι. Θρεψιάδης, *ΑΕ* 1971, 11-13. K. Kakouri,, *L'hellenisme-contemporain*, 1950, 1-15.

20. Καμπούρογλου, *Αἱ παλαιαί Ἀθῆναι*, 35-36. Η γειτνίαση των εν λόγω κιόνων με αρχαία λουτρά και τρεχούμενα νερά θα μπορούσε να αποτελέσει μια υπόθεση εργασίας, και να εξεταστεί εάν εντάσσεται στη διαδικασία του εξαγνισμού των υδάτων και των αρχαίων μνημείων. Για της ιαματικές ιδιότητες του νερού σε σπήλαια και κρήνες στην πόλη των Αθηνών, βλ. Μουτσόπουλος, *Τα τζάζαλα*, 78.

21. Πολίτης, *Αἱ ἀσθένειαι*, 11-12.

22. Κ. Λιοντής (επιμ.), Αθήνα: μνήμες βυζαντινές. *Επτά Ημέρες, Καθημερινή*, Αφιέρωμα 2-32, 24-11-1995, Αθήνα, 1, εικ.1. Λ. Μιχελή, *Η Αθήνα σε τόνους ελάσσονες*, Αθήνα 1987.

έκκεντρα στον ανατολικό τοίχο, λόγω της ύπαρξης του κίονα, και μία κόγχη προθέσεως υπάρχει στο ΒΑ τμήμα του. Στον βόρειο τοίχο του Ιερού ανοίγεται ένα ορθογωνικό παράθυρο, το οποίο σήμερα βλέπει μέσα σε νεώτερο κτίσμα που υπάρχει σε επαφή με το ναό. Μία μικρότερη κόγχη διανοίγεται χαμηλά στο ΒΑ τμήμα του βόρειου τοίχου και τέλος μία ορθογωνική στο νότιο τοίχο. Η Αγία Τράπεζα είναι κτιστή.

Ο ναός σήμερα παρουσιάζει πολλές νεωτερικές επεμβάσεις: Εκτός από τη νεώτερη στέγη και το τέμπλο, το δάπεδό του είναι από ορθογωνικές μαρμάρινες πλάκες και οι τοίχοι φέρουν νεώτερο λευκό επίχρισμα, εκτός από τμήμα της παρειάς του βόρειου τοίχου, όπου σώζονται τοιχογραφίες. Εξωτερικά φέρει επίσης κιτρινωπό επίχρισμα, με ισοϋψείς αρμούς. Πάνω από τη δυτική θύρα υπάρχει ορθογωνική κόγχη με νεώτερη παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα.

Ο κίονας (Εικ. 6) βρίσκεται έκκεντρα στο εσωτερικό του Ιερού. Στέφεται με κορινθιακό κιονόκρανο, ο κάλαθος του οποίου φέρει δύο σειρές από ακανθόφυλλα. Στο βόρειο τμήμα του, το άνω σημείο που συγκλίνουν οι δύο έλικες είναι ημίεργο. Ο κορμός του κίονα είναι αρράβδωτος και στο κατώτερο τμήμα του είναι καλυμμένος από τα υπολείμματα των κεριών.

Στο εσωτερικό του ναού σώζονται τοιχογραφίες σε δύο φάσεις: Από την πρώτη φάση διατηρούνται σε πολύ κακή κατάσταση στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού τοιχογραφίες, εν είδει αφιερωματικών πινάκων. Απεικονίζονται άγιοι με ένθετα ασημένια φωτοστέφανα, σταυρούς, ευαγγέλιο: αναγνωρίζονται ο άγιος Νικόλας και εκατέρωθεν ο Ιωακείμ με την Άννα και ο άγιος Φανούριος με την αγία Παρασκευή (Εικ. 7). Σε δεύτερη φάση ανήκει η παράσταση της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, στον τύπο της Βλαχερνίτισσας, που βρίσκεται στην κεντρική κόγχη του Ιερού (Εικ. 8).

Ο προαύλειος χώρος (Εικ. 9) σχήματος Γ σε κάτοψη οριοθετείται από ψηλό μανδρότοιχο στην βόρεια πλευρά του ενώ στην ανατολική και δυτική πλευρά οριοθετείται από τα όμορα κτήρια. Η αυλή του είναι στρωμένη με ορθογωνικές μαρμάρινες πλάκες. Ένα επίμηκες νεώτερο ορθογωνικό κτίσμα εφάπτεται στον ΒΑ τοίχο του ναού.

Ο ναός του Αγ. Ιωάννη στην αρχική του φάση, σύμφωνα με τις απεικονίσεις των περιηγητών στα μέσα του 19ου αι., είναι μονόχωρος με δίρριχτη κεραμοσκεπή στέγη και ο κίονας βρίσκεται ενσωματωμένος κατά το ήμισυ περίπου στην ΒΑ πλευρά του ανατολικού τοίχου. Οι απεικονίσεις του Paul De Chenavard το 1843 (Εικ. 10)[23] και του Théodor Du Moncel στα μέσα του 19ου αιώνα (Εικ.11)[24] δείχνουν ότι ο κίονας είναι ελεύθερος μέχρι το έδαφος και ο ανατολι-

23. L. Matton, R. Matton, *Athènes et ses monuments du XVIIe siècle a nos jours*, Athènes 1963, πίν. CVIII, 182 (στο εξής: Matton, *Athènes et ses monuments)*.

24. Β. Μαυρίκα (επιμ.), *Τα ελληνικά σχέδια του Théodor du Moncel*, Μουσείο της πόλεως των Αθηνών, Ίδρυμα Ευταξίας Βούρου, Αθήνα 2005, 31, εικ. 19.

κός τοίχος ευθύγραμμος. Στο σχέδιο (Εικ. 12, 1η φάση) όπου προτείνεται η υποθετική αρχική φάση, ο ναός είναι σχεδόν τετράγωνος. Αυτό προκύπτει έχοντας ως δεδομένο τη δυτική πλευρά και τον κίονα ως σταθερές. Εσωτερικά θα υπήρχε προφανώς κόγχη του ιερού που θα περιείχετο στο πάχος του ανατολικού τοίχου, τοποθετημένη έκκεντρα λόγω του ενσωματωμένου κίονα, που θα εμπόδιζε την κατασκευή της στο μέσον του τοίχου. Ενδεχομένως να υπήρχε και η κόγχη της Πρόθεσης στη ΒΑ γωνία του ανατολικού τοίχου.

Μία δεκαετία αργότερα, στις απεικονίσεις του ναού και της ευρύτερης περιοχής από τον Harald Conrad Stilling το 1853 (Εικ. 13)[25] καμπυλόγραμμη τοιχοποιία περιβάλλει το κατώτερο τμήμα του κίονα. Η μορφή του ναού εξωτερικά δεν διαφέρει από τα ταπεινά σπίτια που απεικονίζει ο Stilling, χαρακτηριστικό των απλών μονόχωρων ναών του 18ου αι.[26] Η ημικυκλική τοιχοποιία –στην περίπτωση που υπήρχε– δεν αποτελούσε βεβαίως αψίδα. Θεωρούμε πιθανότερο να μην υπήρχε η καμπυλόγραμμη τοιχοποιία που απεικονίζει ο Harald Conrad Stilling, διότι έτσι δεν θα ήταν δυνατή η στερέωση των νημάτων από τους πιστούς πάνω στον κορμό του κίονα.

Στη δεύτερη φάση ο ναός επεκτείνεται προς ανατολάς στο μεγάλο πλάτωμα που ήταν ελεύθερο από κτίσματα, όπως φαίνεται και στις απεικονίσεις του Stilling και αποκτά τις σημερινές του διαστάσεις. Ο κίονας θα περιλαμβάνεται πλέον εντός του ναού και εξωτερικά ενδεχομένως να διαγράφεται η αψίδα (Εικ. 12, 2η φάση).

Στην τρίτη φάση ο ναός έχει την εικόνα της σημερινής του μορφής (Εικ. 12, 3η φάση). Ένας μανδρότοιχος οικοδομείται σε επαφή με τον ανατολικό τοίχο του ναού, όπως φαίνεται και σε φωτογραφία που δημοσιεύει ο Σβορώνος το 1917 (Εικ. 14)[27]. Η αψίδα επομένως καταστρέφεται, διότι η κόγχη του ιερού είναι πεπλατυσμένη και ρηχή στο μέσον της, με μήκος της διαμέτρου του ημικυκλίου 1,50μ. και επομένως δεν θα μπορούσε να περιέχεται στο πάχος του σημερινού τοίχου που είναι περίπου 0,40μ. Η ημικυκλική κόγχη τεκμαίρεται από την γωνία έναρξης του ημικυκλίου. Τέλος, στα μέσα του 20ού αιώνα ο ανατολικός τοίχος είναι πλέον κοινός ή σε επαφή με τη νεώτερη οικοδομή, όπως φαίνεται στην φωτογραφία του 1943 (Εικ. 15)[28].

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως αρχικά οικοδομήθηκε ένα απλό σχεδόν τετράγωνο κτίσμα, ως *Προσκύνημα*, που άφηνε ορατό μεγάλο

---

25. *Αθήνα 1818-1853 έργα Δανών καλλιτεχνών,* Δήμος Αθηναίων, Πολιτιστικός Οργανισμός, 1985, εικ. 73, 83.

26. Γ. Πάλλης, Τοπογραφία του αθηναϊκού πεδίου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Οικισμοί, οδικό δίκτυο και μνημεία, Διαδακτορική διατριβή, Αθήνα 2007, 424-425.

27. Σβορώνος, Ασκληπιακά μνημεία, 95, εικ. 17.

28. Cl. Matton (1943). Matton, *Athènes et ses monuments,* πίν. CVIII, αρ. 183.

μέρος του κατώτερου σώματος του κίονα, ώστε να μπορούν οι πιστοί να επικολλούν με κερί τα νήματα και τα ρούχα στον κορμό του. Στη συνέχεια, μετά το τρίτο τέταρτο του 19ου αι., με μία επέκταση του ναού προς ανατολάς και τη δημιουργία του Ιερού Βήματος, ο κίονας ενσωματώθηκε στο Ιερό. Στις αρχές του 20ου αι. καταστράφηκε η αψίδα, και η κόγχη του Ιερού πήρε τη σημερινή της μορφή. Η μελλοντική συντήρηση και η μελέτη των τοιχογραφιών θα μπορούσε να δώσει στοιχεία για μια πιο ακριβή χρονολόγηση για τις φάσεις του ναού, ο οποίος αποτελεί σημαντική μαρτυρία για τις λατρευτικές παραδόσεις της πόλης των Αθηνών από τα τέλη του 18ο αι. έως σήμερα.



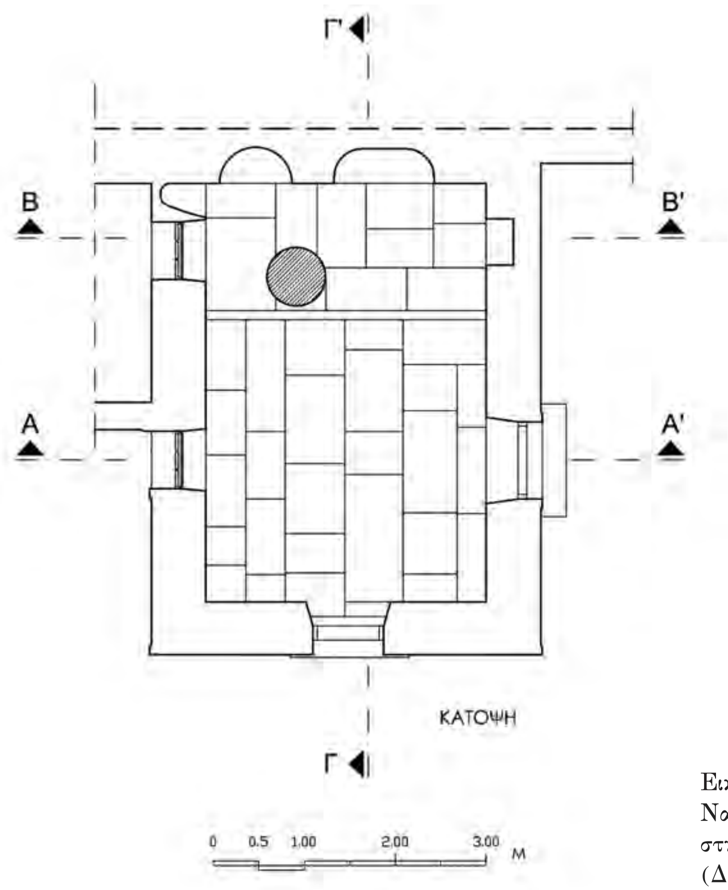
Εικ.1. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Άποψη του ναού από τα βορειοδυτικά.



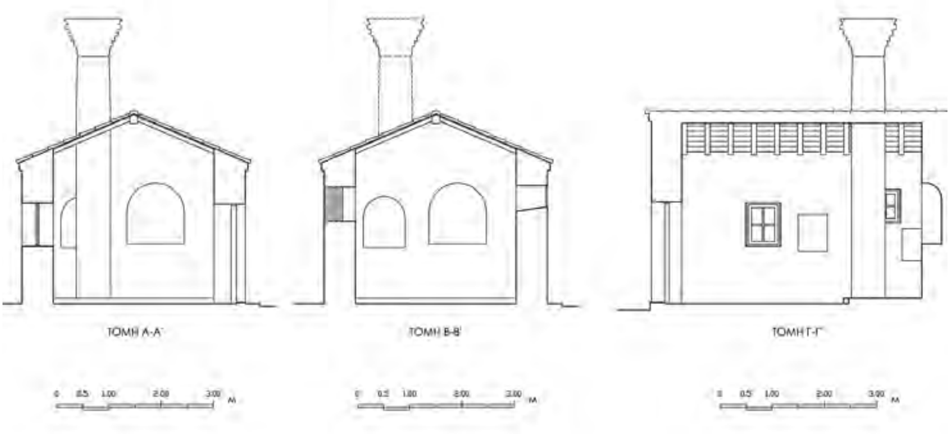
Εικ.2. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Άποψη του κίονα από τα βορειοδυτικά (Δ. Κουτσογιάννης, 2013).



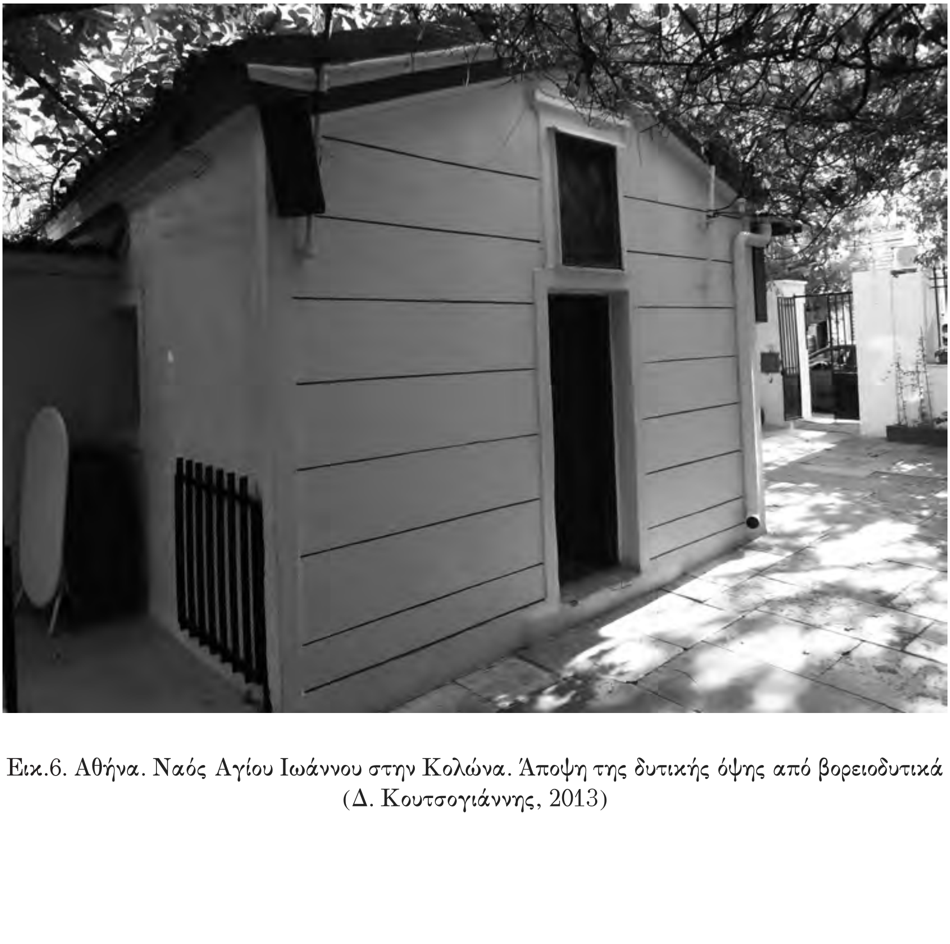
Εικ.3. Αθήνα.
Ναός Αγίου Ιωάννου
στην Κολώνα.
Άποψη του κίονα
από το Ιερό Βήμα
(Δ. Κουτσογιάννης, 2013).



Εικ.4. Αθήνα.
Ναός Αγίου Ιωάννου
στην Κολώνα. Κάτοψη
(Δ. Κουτσογιάννης).



Εικ. 5. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Τομές (Δ. Κουτσογιάννης).



Εικ.6. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Άποψη της δυτικής όψης από βορειοδυτικά (Δ. Κουτσογιάννης, 2013)



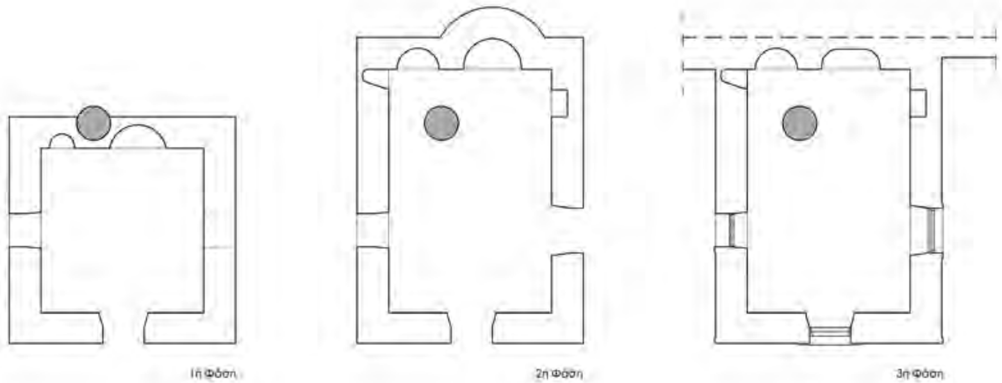
Εικ. 7. Αθήνα.
Ναός Αγίου Ιωάννου
στην Κολώνα.
Οι τοιχογραφίες στο
βορειοανατολικό τμήμα
του κυρίως ναού
(Σ. Ντιντιούμη, 2013).

Εικ. 8. Αθήνα.
Ναός Αγίου Ιωάννου
στην Κολώνα.
Άποψη του εσωτερικού
του ιερού προς τα
ανατολικά
(Σ. Ντιντιούμη, 2013).

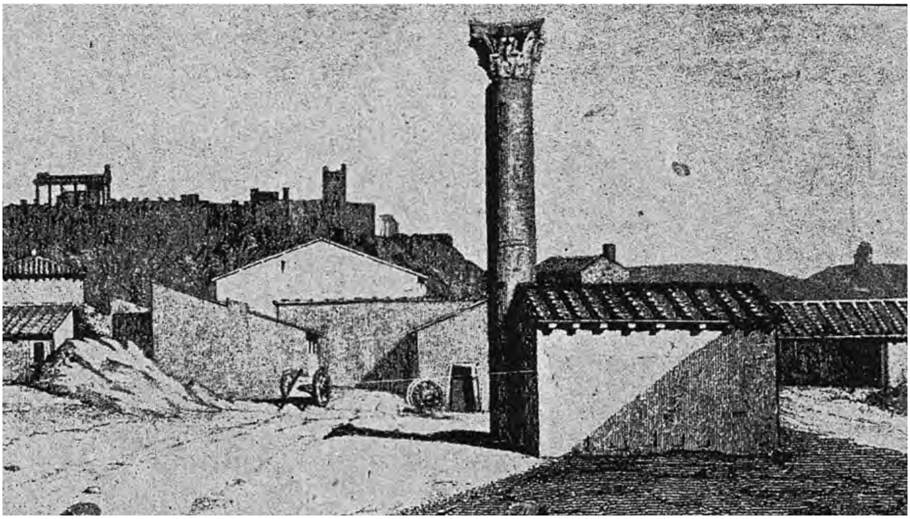




Εικ. 9. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Άποψη της νότιας όψης και της αυλής από τα νοτιοδυτικά (Δ. Κουτσογιάννης, 2013).



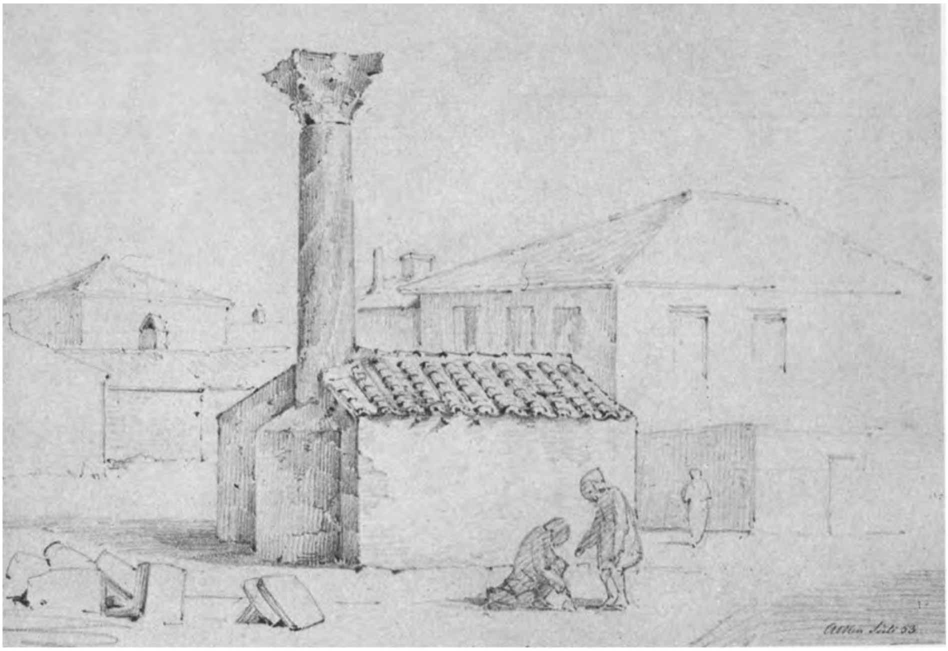
Εικ. 10. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Αναπαράσταση των τριών φάσεων του ναού (Δ. Κουτσογιάννης).



Εικ.11. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Απεικόνιση του ναού από τα βορειοανατολικά (Paul De Chenavard, 1843).



Εικ.12. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Απεικόνιση του ναού από τα ανατολικά (Théodor Du Moncel, μέσα 19^{ου} αι.).



Εικ.13. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Απεικόνιση του ναού από τα βορειοανατολικά (Harald Conrad Stilling, 1853).



Εικ.14. Αθήνα. Ναός Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα. Απεικόνιση του ναού από τα βορειοδυτικά (Harald Conrad Stilling, 1853).



Εικ.15. Αθήνα.
Ναός Αγίου Ιωάννου
στην Κολώνα.
Άποψη του κίονα και της στέγης
από τα ανατολικά
(Σβορώνος 1917).



Εικ.16. Αθήνα.
Ναός Αγίου Ιωάννου
στην Κολώνα.
Άποψη του βορειοανατολικού
τμήματος του ναού
και του κίονα
από τα βορειοδυτικά
(Cl. Matton, 1943).

Δώρα Μονιούδη-Γαβαλά

Η ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ: ΟΙ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΣΤΟΝ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΟ ΙΣΤΟ ΚΑΙ Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ ΧΩΡΟΥ ΤΟΥΣ (1833-1865)

Η ελληνική (ορθότερα: ελλαδική) εκκλησία ανακηρύχθηκε «αυτοκέφαλος και ανεξάρτητος από πάσης άλλης εξουσίας» με τον Πρώτο Καταστατικό Χάρτη της Εκκλησίας της Ελλάδος (Διακήρυξις περί της Ανεξαρτησίας της Ελληνικής Εκκλησίας)[1]. Ωστόσο, με τη διατύπωση αυτή εννοείτο εξουσία μόνον εκκλησιαστική, γιατί η εκκλησία δεν έμεινε ανεξάρτητη απέναντι στην πολιτεία[2]. Τα ζητήματα της ναοδομίας ανήκαν στις αρμοδιότητες της Ιεράς Συνόδου[3], με συναρμόδιους τις Γραμματείες των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίου Εκπαιδεύσεως, των Εσωτερικών, τους Νομάρχες, τους Δήμους[4]. Το «*Σχέδιον τοῦ Κανονισμοῦ ἤ Συντάγματος Ἐκκλησιαστικοῦ τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος*»[5] συνέδεε την οικοδόμηση των ναών με την υπάρχουσα ενορία, ορίζοντας ότι ναός δημόσιος δεν κτίζεται χωρίς ενορίες[6], με ελάχιστο τον αριθμό των πενήντα οικογενειών[7]. Προέβλεπε, επίσης, ότι «*ὁ Ναός πρέπει νά οἰκοδομῆται εἰς μέρος καθαρόν, ἀθόρυβον, μή συνεχόμενον μέ ἄλλα οἰκήματα ἰδιωτικά καί εις*

1. Β.Δ. 23 Ιουλ. (4 Αυγ.) 1833, ΦΕΚ 23.

2. Για τις σχέσεις εκκλησίας και πολιτείας βλ. Σπ. Τρωιάνος, Χαρ. Δημακοπούλου, *Εκκλησία και πολιτεία: Οι σχέσεις τους κατά τον 19ο αιώνα (1833-1852)*, Αθήνα 1999.

3. Β.Δ. 23 Ιουλ. (4 Αυγ.) 1833, ΦΕΚ 23, άρθρ. 10.

4. Για το θεσμικό πλαίσιο που αφορούσε την Εκκλησία της Ελλάδος βλ. Δαμασκηνός Χριστόπουλος, *Συλλογή τῶν Σπουδαιοτέρων Ἐγκυκλίων τῆς Ἱερᾶς Συνόδου μετά τῶν οἰκείων νόμων, Βασιλικῶν Διαταγμάτων, ὑπουργικῶν ἐγγράφων, ὁδηγιῶν κτλ.*, Αθήνα 1877. Επίσης, Στ. Γιαννόπουλος, *Συλλογή τῶν Ἐγκυκλίων τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος μετά τῶν οἰκείων νόμων, Βασιλικῶν Διαταγμάτων, ὑπουργικῶν ἐγγράφων, ὁδηγιῶν κτλ. ἀπό τοῦ 1833 μέχρι σήμερον*, Αθήνα 1901.

5. Σχέδιον Κανονισμού ή Συντάγματος Εκκλησιαστικού του Βασιλείου της Ελλάδος, 15 (27) Μαρ. 1833.

6. *Ibid*, Κεφ. Θ, άρθρ. 71.

7. *Ibid*, Κεφ. Θ, άρθρ. 72.

τό κεντρικώτερον μέρος τῆς ἐνορίας»[8]. Οι Νομάρχες κλήθηκαν με εγκύκλιο Διαταγή της Γραμματείας των Εκκλησιαστικών[9] να συνεννοηθούν με τους κατά τόπους Επισκόπους, ώστε να επιλεγούν κατά περιφέρεια *«οἱ εὐρυχωρότεροι, στερεώτεροι καί κομψότεροι ὡς πρός τήν οἰκοδόμησιν καὶ κεντρικώτεροι ἐν ταυτῷ πρός τήν θέσιν τῆς μελλούσης ἐνορίας ναοί»* και να συγκροτηθούν ενορίες από πενήντα οικογένειες[10]. Οι δαπάνες συντήρησης του ναού, του εφημερίου και των υπηρετούντων τον ναό βάρυναν τους ενορίτες, ενώ το ενοριακό ταμείο ανετίθετο σε επιτρόπους, με τον έλεγχο στην αρμοδιότητα των Δήμων[11].

Η χωροθέτηση των νέων εκκλησιών της Αθήνας, που προβλέπονταν από τα πρώτα σχέδια της οθωνικής βασιλείας και επρόκειτο να προστεθούν στον αριθμό των υπαρχουσών παλαιοτέρων[12], ακολούθησε τις αρχές της νεοκλασικής πόλης. Από τον Όθωνα και τους αρχιτέκτονές του καταβλήθηκε προσπάθεια για αναβίωση της αρχαίας δόξας και αποκοπή από την άμεση παράδοση του τόπου. Στην προϋπάρχουσα παραδοσιακή πολεοδομική οργάνωση επιβλήθηκε νέα τάξη με τη διαμεσολάβηση των σχεδίων[13]. Η νομοθεσία της εποχής όριζε

8. *Ibid*, Κεφ. Θ, άρθρ. 76.

9. Εγκύκλιος Διαταγή της Γραμματείας των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίου Εκπαιδεύσεως προς τους Νομάρχες, 1 Μαρ. 1834.

10. Βλ. Στ. Γιαννόπουλος, *ό. π.*, για ζητήματα ανέγερσης ναών σσ. 587-590, για τις περιουσίες των ενοριακών ναών σσ. 301-304.

11. Για τη διαχείριση της περιουσίας των ναών Β.Δ. 1 Δεκ. 1836, άρθρ. 17.

12. Για τα ζητήματα των εκκλησιών της Αθήνας βλ. τις παλαιότερες μελέτες Δ. Καμπούρογλου, *Αἱ παλαιαί Ἀθῆναι*, Αθήνα 1922, του ιδίου *Το Ριζόκαστρον ἀπό τάς παλαιάς Ἀθήνας*, Αθήνα 1920, Κ. Μπίρης, *Αἱ ἐκκλησίαι τῶν παλαιῶν Ἀθηνῶν*, Αθήνα 1940, Ι. Τραυλός, *Πολεοδομική ἐξέλιξις τῶν Ἀθηνῶν*, Αθήνα 1960, Κ. Μπίρης, *Αἱ Ἀθῆναι ἀπό τοῦ 19ου εἰς τόν 20όν αἰῶνα*, Αθήνα 1966 και τις νεώτερες μελέτες Α. Παπαγεωργίου-Βενετάς, «Χαρτογραφικό σκαρίφημα της παλιάς Αθήνας με επισήμανση των εκκλησιών», στο Μ. Κορρές (επιμ.), *Οι πρώτοι χάρτες της πόλεως των Αθηνών*, Αθήνα 2010, 78-79, στο ίδιο Μ. Κορρές, «Οι εκκλησίες στους πρώτους χάρτες της πόλεως των Αθηνών», 79-81, Γρ. Πουλημένος, *Η ελληνική ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασικισμού (1830-1912)*, Διδακτορική Διατριβή ΕΜΠ, Αθήνα 1997, Γρ. Πουλημένος, *Από τον χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου*, Αθήνα 2006, Μ.Δανιήλ, «Η Δημοτική Ναοδομία της Αθήνας (1835-1862)» στο Ι. Στουφή-Πουλημένου, Σ. Μαμαλούκος (επιμ.), *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης, 26-27 Νοε. 2010*, Αθήνα 2012, 103-124, Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Νεωτεριστικά στοιχεία στις τρίκλιτες βασιλικές του 19ου αιώνα στον Ελλαδικό χώρο», *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης, 14-15 Μαρτίου 2008*, Αθήνα 2009, 193-199, κ.ά.

13. Για την πολεοδομική ανασυγκρότηση της χώρας στη διάρκεια του 19ου αιώνα βλ. A. Yerolympos, *Urban Transformations in the Balkans (1820-1920),* Thessaloniki 1996 , Κ. Καυκούλα, Ν. Παπαμίχος, Β. Χαστάογλου, *Σχέδια πόλεων στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Ε.Ε.Π.Σ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, τ. ΙΒ΄, παράρτημα 15, Θεσσαλονίκη 1990, *Νεοκλασική πόλη & αρχιτεκτονική, Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου*, Σπουδαστήριο Ιστορίας Αρχιτεκτονικής ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη Δεκ. 1983, Θεσσαλονίκη 1984, *Νεοελληνική πό-*

την κατασκευή των ναών στο κέντρο των πόλεων[14]. Μεγάλες εκκλησίες τοποθετήθηκαν σε κομβικά σημεία του σχεδίου Κλεάνθους-Schaubert[15], με εκτεταμένους περιβάλλοντες χώρους. Η Επισκοπή μαζί με την Ακαδημία και τη Βιβλιοθήκη αποτελούσαν το Πνευματικό Κέντρο της πρωτεύουσας, γύρω από κυκλική πλατεία στη θέση περίπου της σημερινής πλατείας Συντάγματος. Άλλη εκκλησία χωροθετήθηκε στην οδό Πειραιώς, στο κέντρο μεγάλης πλατείας, σε γειτνίαση με το Ταχυδρομείο, το Χρηματιστήριο και άλλα κτήρια για δημόσια χρήση. Η ανάδειξη των σχεδιαζόμενων κτηρίων βασιζόταν, πέραν της αρχιτεκτονικής τους, στη δημιουργία οπτικών αξόνων, ώστε τα κτίσματα να προβάλλονται και να είναι ορατά από μακριά. Το σχέδιο Κλεάνθους-Schaubert χαρακτηριζόταν από την προσπάθεια ένταξης ορισμένων υπαρχόντων ναών, όπως της Καπνικαρέας, με εκτροπή της καθετότητας της οδού Ερμού προκειμένου να διασωθεί το μνημείο, των Αγίων Ασωμάτων Θησείου[16], του Μεγάλου Μοναστηριού, των Αγίων Θεοδώρων, του Αγίου Ελευθερίου, του Αγίου Γεωργίου Καρύτση κ.ά. για τους οποίους προβλέφθηκαν αύλειοι χώροι. Το σχέδιο τροποποίησης Klenze επίσης τοποθετούσε τους ναούς σε κομβικά σημεία της σύνθεσης, με μεγάλους περιβάλλοντες χώρους και ιδιαίτερα τον ναό του Σωτήρος

λη. Οθωμανικές Κληρονομιές και ελληνικό κράτος, Πρακτικά του διεθνούς συμποσίου ιστορίας, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Αθήνα 26-28 Σεπ. 1984, Ερμούπολη 29-30 Σεπ. 1984, Αθήνα 1985, Δ. Φιλιππίδης, *Νεοκλασικές πόλεις στην Ελλάδα (1830-1920)*, Αθήνα 2007, E. Bastea, *The Creation of Modern Athens: Planning the Myth*, Cambridge 2000 και σε ελληνική μετάφραση από τη συγγραφέα, Ε. Μπαστέα, *Αθήνα 1834-1896. Νεοκλασική πολεοδομία και ελληνική εθνική συνείδηση*, Αθήνα 2008, Δ. Μονιούδη-Γαβαλά, *Πολεοδομία στο ελληνικό κράτος 1833-1890*, Αθήνα 2012, κ.ά.

14. Ο σχεδιασμός των πόλεων αντιμετωπίστηκε συνολικά με το Διάταγμα του 1835 «Περί ὑγιεινῆς οἰκοδομῆς πόλεων καί κωμῶν». Αυτό αποτέλεσε τη βάση της πολεοδομικής πολιτικής, εκφράζοντας τις θέσεις του κράτους για τον τρόπο σχεδιασμού και ανάπτυξης των οικισμών του. Το Διάταγμα-πλαίσιο όρισε τις αρχές πολεοδομικού σχεδιασμού, οικοδομικούς και μορφολογικούς κανόνες και συστηματοποίησε τους βασικούς όρους για την οικοδόμηση. Είναι χαρακτηριστικό ότι έδινε οδηγίες για την ορθογώνια χάραξη του οδικού δικτύου, τον προσανατολισμό των οδών (υπό γωνία ως προς τα σημεία του ορίζοντα, ώστε όλα τα οικοδομήματα να ηλιάζονται), το ενδεδειγμένο πλάτος των δρόμων και των πλατειών. Στο Διάταγμα γίνεται διάκριση μεταξύ πόλεων και χωριών. Κρίνοντάς το με τα δεδομένα και την πρακτική της πολεοδομίας της εποχής του στον ευρωπαϊκό χώρο, αναδεικνύεται σε ένα «πρώτης τάξεως πολεοδομικό ντοκουμέντο» όπως γράφει ο Lavedan[1], το οποίο προδιαγράφει με συνολικό τρόπο τη διάρθρωση, τη μορφή και την κατασκευή της πόλης. Στο άρθρ. 10 προβλέπεται η χωροθέτηση των εκκλησιών και των δημοσίων κτηρίων στο κέντρο των πόλεων.

15. Β.Δ. 6 (18) Ιουλ. 1833, ΦΕΚ 26, 1865.

16. Κ. Μπίρης, *ό.π.*, 29, 30.

17. Για το ναό του Σωτήρος τέθηκαν σε ισχύ Β.Δ. με διατάξεις που καταδείκνυαν την αλλαγή των θέσεων του κράτους σε σχέση με τη χωροθέτηση: Β.Δ. 25 Ιανουαρίου 1834, ΦΕΚ 5, «Περί ἀνεγέρσεως ναοῦ τοῦ Σωτῆρος εἰς Ἀθήνας»: Μνημείο άξιο και του ελληνικού λαού και

(Μητροπολιτικό)[17], περίπου στη θέση της σημερινής πλατείας Ομονοίας. Το ίδιο σχέδιο ρυμοτομούσε αδιακρίτως υπάρχοντες ναούς, όπως της Καπνικαρέας και των Αγίων Θεοδώρων. Το «πάγωμα» της κατασκευής του ναού σχετίζεται με αντιδράσεις των ιδιοκτητών γης στον χώρο όπου αποφασίστηκε ατελέσφορα να οικοδομηθεί, όπως προκύπτει από στοιχεία[18], αλλά κυρίως με ζητήματα χωροθέτησης. Η επιλεγείσα θέση για τον ναό του Σωτήρος απείχε σημαντικά από τις περιοχές κατοικίας, σε αντίθεση με τη θέση όπου τελικά κατασκευάστηκε η Μητρόπολη.

Ο χάρτης Stauffert του 1836-1837[19] τεκμηριώνει τη μορφή ένταξης των ναών στον οικιστικό ιστό της παλαιάς πόλης, μέσα στο τείχος του Χασεκή, τα πρώτα χρόνια της πρωτεύουσας του νεοελληνικού κράτους. Οι εκκλησίες της παλαιάς Αθήνας ήταν ενσωματωμένες στον πυκνό οικιστικό ιστό. Στη (νέα) Μητρόπολη, τους ναούς που ανοικοδομήθηκαν και επεκτάθηκαν (Αγία Ειρήνη[20], Άγιος Γεώργιος Καρύτσης) και σε λίγους από τους υπάρχοντες ναούς της παλαιάς πόλης (Αγία Αικατερίνη, Νικοδήμου, Άγιοι Ανάργυροι), εξασφαλίστηκε η διαμόρφωση πλατειών με απαλλοτριώσεις. Οι περισσότεροι ναοί που διασώθηκαν από τη

των επαναστατικών πολέμων από το 1821 μέχρι το 1830 (άρθρ. 1). Εντέλλεται την εκλογή της θέσης και την πρόσκληση αρχιτεκτόνων, εντόπιων και ξένων για τη σύνταξη της μελέτης (αρθρ. 2). Προγραμματίζεται η τελετή θεμελίου λίθου ένα χρόνο αργότερα, στις 25 Ιανουαρίου 1835 και η έναρξη των εργασιών (άρθρ. 3). Β.Δ. 3 (15) Απρ. 1838, ΦΕΚ 12, «Περί ἀνεγέρσεως ναοῦ τοῦ Σωτῆρος εἰς Ἀθήνας»: Αναφέρει την έγκριση των σχεδίων από τον διορισμένο επί τούτο αρχιτέκτονα και τον προσδιορισμό της θέσης. Αποφασίζεται η έναρξη των εργασιών και η πρόοδος της οικοδομής, ανάλογα με τα υπάρχοντα μέσα. Καλούν τους Έλληνες σε συνεισφορά μέσω συνδρομών με βάση οδηγίες προς τους Αρχιερείς, τους ιερείς, τις δημοτικές αρχές, τους πρέσβεις και προξένους.

18. ΓΑΚ, Αρχείο Σχεδίων Πόλεων, φάκ. 2. Περιλαμβάνει πολλά ζητήματα διεκδικήσεων αποζημιώσεων εκ μέρους των ιδιοκτητών των ακινήτων στον χώρο όπου επρόκειτο να οικοδομηθεί ο ναός του Σωτήρος στα έτη 1844,1845. Χαρακτηριστική η αγωγή της ιδιοκτήτριας οικοπέδου στην Αιολική οδό, κατά του Υπουργού Οικονομικών, με την οποία ζητά αποζημίωση εξαιτίας της άρνησης να της χορηγηθεί οικοδομική άδεια λόγω κατάληψης μέρους του οικοπέδου της από τον σχεδιαζόμενο ναό του Σωτήρος (24 Ιαν. 1845). Το ποσό που είχε συγκεντρωθεί στην Εθνική Τράπεζα για τον ναό του Σωτήρος δόθηκε υπέρ της ανέγερσης των ναών Αγίας Ειρήνης και Ευαγγελισμού. Εξασφαλίστηκε επίσης δάνειο σαράντα χιλιάδων προς το Δήμο Αθηναίων, ισομοιρασμένο υπέρ των δύο ναών. Για τους όρους του δανείου βλ. Αρχείο Υπουργικού Συμβουλίου Περιόδου Όθωνος (1833-1862). Φάκ. 16.

19. Για τους πρώτους χάρτες της Αθήνας βλ. Ι. Τραυλός, *Πολεοδομική ἐξέλιξις τῶν Ἀθηνῶν*, Αθήνα 1960, Κ. Μπίρης, *Αἱ Ἀθῆναι*, Αθήνα 1966, Παπαγεωργίου-Βενετάς Α., *Αθήνα, ένα όραμα του κλασικισμού*, Αθήνα 2001, Ε. Μπαστέα, *Αθήνα 1834-1896. Νεοκλασική πολεοδομία και ελληνική εθνική συνείδηση*, Αθήνα 2008, Κορρές Μ. (επιμ.), *Οι πρώτοι χάρτες της πόλεως των Αθηνών*, Αθήνα 2010. Ειδικά για τον χάρτη Stauffert βλ. στο τελευταίο, τα άρθρα των Κ. Μπίρη, σσ. 26-28, Α. Παπαγεωργίου-Βενετά και Μ. Κορρέ, σσ. 25-26.

20. Β.Δ. 12 Αυγ. 1856, ΦΕΚ 39, που αναφέρεται στην ανάγκη της καταρτίσεως καταλλήλου περί την εκκλησίαν της αγίας Ειρήνης πλατείας.

μαζική καταστροφή των πρώτων χρόνων της δημιουργίας της Αθήνας-πρωτεύουσας, με κλίμακα απόλυτα σύμφωνη με αυτήν των υπόλοιπων κτηρίων, παρέμειναν ενταγμένοι στο πρόσωπο ή στο εσωτερικό οικοδομικών τετραγώνων με περιορισμένο περιβάλλοντα χώρο, χαρακτηριστικό της δομής της παραδοσιακής πόλης. Σε τέσσερεις από τους είκοσι ναούς της Επισκοπής Αθηνών που είχαν οριστεί το 1858 ως ενοριακοί[21], εκ των οποίων νεόδμητος ήταν μόνον της Ζωοδόχου Πηγής, ρυθμίστηκε νομοθετικά η δημιουργία αύλειου χώρου.

Πίνακας: Ενορίες της επισκοπής Αθηνών[22].
Νομοθετική ρύθμιση περιβάλλοντος χώρου

α/α	**Ενορίες στην πόλη των Αθηνών, 1858**	**Νομοθετική ρύθμιση περιβάλλοντος χώρου**
1	Παναγίας Χρυσοκαστριωτίσσης[23]	
2	Αγίων Αναργύρων	•
3	Παναγίας Βλασσαρούς	
4	Μεταμορφώσεως του Σωτήρος ή Κωτάκη	
5	Γεννήσεως του Χριστού ή Χριστοκοπίδη	
6	Εισοδίων της Θεοτόκου ή Καπνικαρέα	•
7	Κοιμήσεως Θεοτόκου ή Χρυσοσπηλαιωτίσσης	
8	Ταξιαρχών	
9	Κοιμήσεως Θεοτόκου ή Μεγάλου Μοναστηρίου	
10	Αγίου Φιλίππου	
11	Αγίου Δημητρίου	
12	Αγίου Γεωργίου ή Καρύκη	
13	Κοιμήσεως Θεοτόκου ή Ρόμβης	
14	Αγίας Ειρήνης	•
15	Ζωοδόχου Πηγής	
16	Αγίων Αποστόλων	
17	Αγίας Αικατερίνης	•
18	Αγίου Νικολάου ή Ραγκαβά	
19	Ταξιαρχών κατά την πύλην της αγοράς	
20	Αγίων Θεοδώρων	

21. Βλ. Στ. Γιαννόπουλος, *Συλλογή τῶν Ἐγκυκλίων τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος μετά τῶν οἰκείων νόμων, Βασιλικῶν Διαταγμάτων, ὑπουργικῶν ἐγγράφων, ὁδηγιών κτλ. ἀπό τοῦ 1833 μέχρι σήμερον*, Αθήνα 1901.

22. Απόφαση Υπουργού των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, 30 Μαΐου 1858.

23. Διατηρήθηκε η ορθογραφία των αναγραφομένων στην Υπουργική Απόφαση, με εξαίρεση το μονοτονικό.

Η απόφαση για τη χωροθέτηση της Μητρόπολης (δημοτικού ναού) στον χώρο της παλαιάς Μητρόπολης[24] προκάλεσε σειρά τροποποιήσεων[25] στη ρυμοτομία του αμέσου περιβάλλοντος. Ο χώρος όπου οικοδομήθηκε ο νέος Μητροπολιτικός ναός κατεχόταν από τα κτήρια της παλαιάς Μητρόπολης, από τα οποία διασώθηκε μόνο η εκκλησία του Αγίου Ελευθερίου[26]. Ιδιοκτησίες με οικοδομές μικρής επιφάνειας εμφανίζονται να περιβάλλουν τους προϋπάρχοντες ναούς στο σχέδιο Stauffert. Σημειώνεται το περιτύπωμα της νέας εκκλησίας, της οποίας το μέγεθος διαφοροποιείται σημαντικά και νέες οικοδομικές γραμμές. Το Β.Δ. του 1850 ρύθμισε, εκτός από τις οικοδομικές γραμμές γύρω από τον ναό, ζητήματα μορφολογίας των οικοδομών της πλατείας, τα μέτωπα των οποίων *«θέλουν εἶσθαι περίστοα καί καθ' ὅλα ὁμοιόμορφα»*[27].

Η προσθήκη στον ναό της Αγίας Ειρήνης και η διαμόρφωση του αύλειου χώρου του προκάλεσε, επίσης, αλλαγές στις ιδιοκτησίες του αμέσου περιβάλλοντός του[28]. Στο χάρτη Stauffert η εκκλησία της Αγίας Ειρήνης περιβάλλεται ανατολικά και νότια από ιδιοκτησίες με το σύνηθες στην παλαιά πόλη μικρό μέγεθος, κάποιες οικοδομημένες, ενώ μεταγενέστερα έχει προστεθεί η τροποποίηση του σχεδίου για τη δημιουργία της πλατείας.

Διατάγματα του 1851 και 1854 ρύθμισαν το σχηματισμό του αύλειων χώρων της Αγίας Αικατερίνης[29] και του ναού Νικοδήμου[30]. Το Διάταγμα για τη-

24. Β.Δ. 20 Νοε. (2 Δεκ.) 1842, ΦΕΚ 30, «Περί ἀνεγέρσεως δημοτικοῦ Ναοῦ ἐν τῇ πόλει τῶν Ἀθηνῶν».

Το συμπεριλαμβανόμενο στο σχέδιο μετόχι της διαλυμένης μονής της Καισαριανής παραχωρήθηκε στον Δήμο (το αντίτιμο θα αποδιδόταν σε 10 ετήσιες ίσες δόσεις με τον νόμιμο τόκο). Η δημοτική αρχή διατάχθηκε να προχωρήσει στην εκτίμηση του γηπέδου και του μετοχίου της Καισαριανής με βάση τα άρθρ. 25, 26, 27 του από 12 (24) Νοε. 1836 «περί ἐφαρμογῆς τοῦ σχεδίου τῆς πόλεως Ἀθηνῶν» Διατάγματος. Για την κατασκευή του ναού προβλεπόταν να δαπανηθούν τα ποσά από την εκποίηση των παραχωρηθέντων εκκλησοπέδων και οι (εκούσιες) συνεισφορές των κατοίκων.

25. Β.Δ. 21 Ιαν. (2 Φεβ.) 1843, ΦΕΚ 2, «Περί τινων μεταρρυθμίσεων ἐπί τῶν παρά τῇ παλαιᾷ Μητροπόλει θέσεων», Β.Δ. 15 Σεπ. 1850, ΦΕΚ 34, «Περί τροποποιήσεως τῆς πλατείας τῆς ἐνταῦθα οἰκοδομημένης Μητροπόλεως».

26. Σχέδιο Μπάρσκι, βλ. Κ. Μπίρης, *ό.π.*, 75.

27. Είναι από τα ελάχιστα Διατάγματα που περιλαμβάνουν ζητήματα αισθητικής.

28. Β.Δ. 8 Απρ. 1849, ΦΕΚ 14, «Περί ἐπεκτάσεως τῆς πλατείας ὄπισθεν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος τῆς Ἁγίας Εἰρήνης», Β.Δ. 12 Αυγ. 1856, ΦΕΚ 39, «Περί σχηματισμοῦ πλατείας κατά τήν ἁγίαν Εἰρήνην»: «Θεωροῦντες τήν ἀνάγκην τῆς καταρτίσεως καταλλήλου περί τήν ἐκκλησίαν τῆς Ἁγίας Εἰρήνης πλατείας».

29. Β.Δ. 28 Απρ. 1851, ΦΕΚ 12, «Περί ἀνοίξεωςὁδοῦ ἀπό τοῦ μνημείου τοῦ Λυσικράτους μέχρι τῆς Πύλης τοῦ Ἀδριανοῦ καί περί εὐθυγραμμίσεως τῶν περί τό μνημεῖον τοῦτο καί την ἐκκλησίαν τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης πλατειῶν».

30. Β.Δ. 24 Μαρτίου 1854, ΦΕΚ 15, «Περί τροποποιήσεως της προσδιωρισμένης οικοδομικής γραμμής περί τον ναόν του Νικοδήμου», Νόμος «Περί παραχωρήσεως δωρεάν εἰς τήν Ρωσ-

διαμόρφωση του χώρου του Αγγλικού ναού[31] προσδιόριζε, εκτός από την απόσταση των προς νότο και δυτικά οικοδομικών γραμμών από τον ναό, τη δημιουργία δενδροφυτευμένης πρασιάς «ἥτις θέλει περιφραχθῆ μέ κιγκλίδας». Σχηματισμός πλατειών εγκρίθηκε με Β.Δ. του 1856 γύρω από τις εκκλησίες των Αγίων Αναργύρων και του Αγίου Νικολάου Ραγκαβά, όπου πραγματοποιήθηκαν ατυχείς παρεμβάσεις[32].

Πίνακας: Εκκλησίες και θεσμοθέτηση ρύθμισης περιβάλλοντος χώρου, 1833-1865

Εκκλησίες των Αθηνών	**Θεσμοθέτηση ρύθμισης περιβάλλοντος χώρου, 1833-1865**
Άγιοι Ανάργυροι	Β.Δ. 1 Αυγ. 1856, ΦΕΚ 63, «Περί σχηματισμοῦ πλατειῶν καί περί εὐθυγραμμίσεως διαφόρων ὁδῶν Ἀθηνῶν»
Εισόδια της Θεοτόκου ή Καπνικαρέα	Β.Δ. 1 Μαΐου 1852, ΦΕΚ 19 «Περί κανονισμοῦ μικρᾶς πλατείας περί τήν ἐκκλησίαν τῆς Καπνικαρέας» Β.Δ. 11 Αυγ. 1858, ΦΕΚ 39, «Περί πλατείας Καπνικαρέας»
Αγία Ειρήνη	Β.Δ. 8 Απρ. 1849, ΦΕΚ 14 «Περί ἐπεκτάσεως τῆς πλατείας ὄπισθεν τοῦ Ἱεροῦ Βήματος τῆς Ἁγίας Εἰρήνης» Β.Δ. 12 Αυγ. 1856, ΦΕΚ 39, «Περί σχηματισμοῦ πλατείας κατά τήν Ἁγίαν Εἰρήνην»
Αγία Αικατερίνη	Β.Δ. 28 Απρ. 1851, ΦΕΚ 12, «Περί ἀνοίξεως ὁδοῦ ἀπό τοῦ μνημείου τοῦ Λυσικράτους μέχρι τῆς Πύλης τοῦ Ἀδριανοῦ καί περί εὐθυγραμμίσεως τῶν περί τό μνημεῖον τοῦτο καί τήν ἐκκλησίαν τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης πλατειῶν»
Άγιος Νικόλαος Ραγκαβά	Β.Δ. 1 Αυγ. 1856, ΦΕΚ 63, «Περί σχηματισμοῦ πλατειῶν καί περί εὐθυγραμμίσεως διαφόρων ὁδῶν Ἀθηνῶν»
Μητρόπολις	Β.Δ. 21 Ιαν. (2 Φεβ.) 1843, ΦΕΚ 2, «Περί τινων μεταρρυθμίσεων ἐπί τῶν παρά τῇ παλαιᾷ Μητροπόλει θέσεων» Β.Δ. 15 Σεπ. 1850, ΦΕΚ 34, «Περί τροποποιήσεως τῆς

σικήν Κυβέρνησιν τῆς ἐκκλησίας τοῦ Νικοδήμου μεθ' ὅλης τῆς περιοχῆς αὐτῆς πρός χρῆσιν τῆς ἐν Ἑλλάδι Ρωσσικῆς πρεσβείας», ΦΕΚ 20, 1861.

31. Β.Δ. 10 Φεβ. 1864, ΦΕΚ 10, «Περί των ορίων της προ του Αγγλικού Ναού πλατείας».

32. ΓΑΚ, σχέδιο ναού Αγίου Νικολάου Ραγκαβά με επισήμανση των τμημάτων που καθαιρέθηκαν και των νέων που οικοδομήθηκαν.

Ναός Νικοδήμου	Β.Δ. 24 Μαρτίου 1854, ΦΕΚ 15, «Περί τροποποιήσεως τῆς προσδιωρισμένης οἰκοδομικῆς γραμμῆς περί τόν ναόν τοῦ Νικοδήμου» Ν. «Περί παραχωρήσεως δωρεάν εἰς τήν Ρωσσικήν Κυβέρνησιν τῆς ἐκκλησίας τοῦ Νικοδήμου μεθ' ὅλης τῆς περιοχῆς αὐτῆς πρός χρῆσιν τῆς ἐν Ἑλλάδι Ρωσσικῆς πρεσβείας», ΦΕΚ 20, 1861
Αγγλικός Ναός	Β.Δ. 10 Φεβ. 1864, ΦΕΚ 10, «Περί τῶν ὁρίων τῆς πρό τοῦ Ἀγγλικοῦ Ναοῦ πλατείας».

Οι δυσκολίες για την απόκτηση της γης χαρακτήρισαν τόσο τη χωροθέτηση των νέων ναών, όσο και τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου νέων και υπαρχόντων. Η κτήση των χώρων που κατέλαβαν οι πλατείες των ναών γινόταν με ένα και μοναδικό τρόπο, την αναγκαστική απαλλοτρίωση (ρυμοτόμηση). Υπόχρεοι για αποζημίωση των ρυμοτομούμενων ήταν οι γείτονες-παρόδιοι ιδιοκτήτες[33] και ο δήμος[34]. Η εκτίμηση γινόταν από δύο πραγματογνώμονες, έναν ορισμένο από τον ιδιοκτήτη και έναν από το δημοτικό συμβούλιο[35]. Η ευθύνη αποζημίωσης από τους γείτονες περιοριζόταν σε πέντε και δέκα βασιλ. πήχεις για τους αύλειους χώρους[36] των ναών της παλαιάς και της νέας πόλης αντίστοιχα, ενώ το υπόλοιπο μεσαίο τμήμα αποζημιωνόταν από τον δήμο[37]. Η ισχύς του συγκεκριμένου Διατάγματος επεκτάθηκε το 1867 σε όλες τις μικρές και μεγάλες πόλεις του βασιλείου[38].

Ο πίνακας αναλογισμού που ακολουθεί αφορά τη ρυμοτόμηση ιδιοκτησιών για τη δημιουργία της πλατείας γύρω από την Αγία Ειρήνη[39]: «Ὀνομαστικός κατάλογος τῶν ἰδιοκτητῶν τῶν ὁποίων τά οἰκόπεδα θέλουσι ληφθῇ πρός σχηματισμόν πλατείας περί τήν Ἁγίαν Εἰρήνην».

33. Το ποσό της αποζημίωσης προσδιοριζόταν με βάση το μήκος του τελικού προσώπου των ιδιοκτησιών τους στην πλατεία.

34. Β.Δ. 12 (24) Νοε. 1836, ΦΕΚ 91. Τα θέματα των αποζημιώσεων αφορούν τα άρθρα 22 και επόμενα. Οι ρυθμίσεις επεκτάθηκαν σε όλες τις πόλεις.

35. Β.Δ. 12 (24) Νοε. 1836, ΦΕΚ 91.

36. Για τους αύλειους χώρους των ναών ίσχυε ό,τι για τις πλατείες της παλαιάς και της νέας πόλης.

37. Β.Δ. 12 (24) Νοε. 1836, ΦΕΚ 91.

38. Ν. ΣΚΒ', 1867, ΦΕΚ 27.

39. Πηγή: ΓΑΚ, Αρχείο Σχεδίων Πόλεων, φάκ. 16.

Ονόματα των ιδιοκτητών	Έκτασις εις τετρ. τεκτ. πήχεις αφαιρουμένη από ενός εκάστου οικοπέδου	Οποίον εκ της εκτάσεως ταύτης μέρος επιβαρύνει τον ιδιοκτήτην κατά το άρθρ. 24	Υπόλοιπον επιβαρύνον τον Δήμον κατά το αυτό άρθρ. 24 του από 12 Φεβρ. 1836 Β.Δ.
1. Ε. Αθάρβαινα	$119\ ^{7}/_{10}$	$114\ ^{7}/_{10}$	5
2. Π. Σπανός	$26\ ^{8}/_{10}$	$26\ ^{8}/_{10}$	0
3. Γ. Γρίβας	$193\ ^{3}/_{10}$	$129\ ^{3}/_{10}$	64
4. Δικτάκης	$92\ ^{4}/_{10}$	0	$92\ ^{4}/_{10}$
5. Γ. Αφεντάκης	$168\ ^{8}/_{10}$	0	$168\ ^{8}/_{10}$
6. Κ. Μοράλας	160	$140\ ^{8}/_{10}$	$19\ ^{2}/_{10}$
7. Σ. Μερκούρης	$40\ ^{8}/_{10}$	$35\ ^{8}/_{10}$	5
8. Σ. Κερύκαυλας	47	$39\ ^{2}/_{10}$	$7\ ^{8}/_{10}$
9. Π. Στεργόπουλος	$114\ ^{8}/_{10}$	$79\ ^{3}/_{10}$	$35\ ^{5}/_{10}$
10. Δ.Παπαγεωργίου	32	32	0
14. Ι. Απέργης	238	$177\ ^{7}/_{10}$	$60\ ^{3}/_{10}$
15. Κ. Λάμπρου	$147\ ^{3}/_{10}$	0	$147\ ^{3}/_{10}$
16. Κ. Ντίνου	138	0	138
11.Γκιουζώκας	0		Παραλαμβάνει 11½ πήχεις και επιβαρύνεται με βάρος ρυμοτομίας ως όφελ. του Δήμου με πήχεις 105 Επιβαρύνεται με πήχεις 71 Επιβαρύνεται με πήχεις 80
12. Βρυζάκης	0		
13. Μιχαλόπουλος	13		

Ο προσδιορισμός των αποζημιώσεων των ακινήτων που έπρεπε να κατεδαφιστούν για την οικοδόμηση ναών και τη δημιουργία των πλατειών τους περιλάμβανε αποζημίωση για τη γη, με αφαίρεση του ποσού που αναλογούσε στην

οικοδομική ύλη που παρέμενε στη διάθεση των ιδιοκτητών, με την προϋπόθεση της σύντομης αποκομιδής της.

Η χωροθέτηση των ναών στη νέα πόλη συνδέθηκε με την πρόβλεψη εκτεταμένων πλατειών. Μεγάλες εκκλησίες οικοδομήθηκαν στα γεωμετρικά οικοδομικά τετράγωνα των σχεδίων και απέκτησαν περιβάλλοντες χώρους με διαστάσεις που επέτρεπαν την ανάδειξη των κελύφων, με τους όρους της εποχής. Η αλλαγή του αστικού τοπίου της Αθήνας αποτέλεσε στόχο για το νέο ελληνικό κράτος. Η οικοδόμηση των νέων μεγάλων εκκλησιών με τους ευρύχωρους περιβάλλοντες χώρους, μαζί με την εφαρμογή των πολεοδομικών ρυθμίσεων για τη μεγαλύτερη δυνατή ευρυθμία του οδικού δικτύου, ήταν από τα πλέον σημαντικά στοιχεία εθνικής προόδου[40]. Αντίθετα, οι βυζαντινές εκκλησίες, στοιχεία της μακράς τοπικής παράδοσης, με την αναπόφευκτη φθορά από τον χρόνο και τον πόλεμο της Ανεξαρτησίας, οδηγήθηκαν στην εξαφάνιση σε μεγάλο αριθμό ή υπέστησαν αλλοιώσεις λόγω αλλαγής χρήσης[41]. Στη νομοθεσία της εποχής είναι χαρακτηριστικά απαξιωτική η αναφορά των εκκλησιών που κατεδαφίζονταν για τη δημιουργία κοινόχρηστων χώρων του σχεδίου ως «εκκλησιαστικών ερειπίων»[42] ή η πλήρης παράλειψη της αναφοράς τους ή η προβολή του πολεοδομικού ζητήματος και όχι του σχετιζόμενου με το μνημείο[43]. Η γνωστή ιστορία της Καπνικαρέας[44] δίνει το μέτρο των προτεραιοτήτων του κράτους. Η διατύπωση του Θεσπίσματος του 1863 για τη διάλυση και ανοικοδόμηση της Καπνικαρέας στη συνοικία Γερανίου[45] απηχούσε τις κρατικές αντιλή-

40. Είναι χαρακτηριστική η αναφορά του Διατάγματος για την ανέγερση του ναού του Σωτήρος, 25 Ιαν. 1834, ΦΕΚ 5: «Θέλομεν τό μνημεῖον τοῦτο νά ἦναι ἄξιον καί τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, καί τοῦ συμβάντος, πρός μνήμην τοῦ ὁποίου ἀνεγείρεται». Επίσης του Β.Δ. 3 (15) Απρ. 1838, ΦΕΚ 12: «Θεωροῦντες τόν ἀνεγερθησόμενον τοῦτον Ναόν ὡς ἐθνικόν μνημεῖον».

41. Για την πρόσληψη και αντιμετώπιση των βυζαντινών μνημείων στη νεότερη Ελλάδα βλ. Α.-Ε. Χλέπα, *Τα Βυζαντινά Μνημεία στη νεότερη Ελλάδα. Ιδεολογία και πρακτική των αποκαταστάσεων: 1833-1939*, Αθήνα 2012.

42. Βλ. Β.Δ. 21 Ιαν. (2 Φεβρ.0 1843, ΦΕΚ 2, «Περί τινων μεταρρυθμίσεων ἐπὶ τῶν παρά τῇ παλαιᾷ Μητροπόλει θέσεων».

43. Β.Δ. 9/6/56, ΦΕΚ 25, με απάλειψη από το χάρτη του ναού του Αγ. Παντελεήμονα. Το ΦΕΚ τιτλοφορείται «Περί ευθυγραμμίσεως τῆς ὁδοῦ Κηρυκείου». Το Β.Δ. 1 Μαΐου. 1851, ΦΕΚ 19 περί μη κατεδάφισης της Καπνικαρέας τιτλοφορείται «Περί κανονισμοῦ μικρᾶς πλατείας περί τήν ἐκκλησίαν τῆς Καπνικαρέας».

44. Β.Δ. 1 Μαίου 1852, ΦΕΚ 19, «Περί κανονισμοῦ μικρᾶς πλατείας περί τήν ἐκκλησίαν τῆς Καπνικαρέας», Β.Δ. 8 Σεπ. 1852, ΦΕΚ 47, «Περί τροποποιήσεων τοῦ σχεδίου τῆς πόλεως Ἀθηνῶν (Καπνικαρέα)», Β.Δ. 11 Αυγ. 1858, ΦΕΚ 39, «Περί πλατείας Καπνικαρέας», Θέσπισμα 10 Αυγ. 1863, ΦΕΚ 30, «Περί διαλύσεως τοῦ Ναοῦ τῆς Καπνικαρέας καί ἀνοικοδομήσεως αὐτοῦ ἐν τῇ συνοικίᾳ τοῦ Γερανίου», Θέσπισμα 26 Αυγ. 1863, ΦΕΚ 38, «Περί του Ναού της Καπνικαρέας».

45. Θέσπισμα 10 Αυγ. 1863, ΦΕΚ 30, «Περί διαλύσεως τοῦ Ναοῦ τῆς Καπνικαρέας καί ἀνοικοδομήσεως αὐτοῦ ἐν τῇ συνοικίᾳ τοῦ Γερανίου».

ψεις: Ὑπ' ὄψιν ἔχουσα τήν ὁσημέραι αὐξάνουσαν συρροήν ἀνθρώπων καί ἁμαξῶν ἐπί τῆς Ἑρμαϊκῆς ὁδοῦ, ἥτις κατέστη τοῦ ἐμπορίου τῆς Πρωτευούσης τό κέντρον, καί τό μή ἀνάλογον πρός τήν συρροήν ταύτην πλάτος τῆς ὁδοῦ. Ὅτι ὁ ἐν τῷ μέσω τῆςὁδοῦ κείμενος Ναός τῆς Καπνικαρέας ἐπιφέρει οὐσιώδη ἐπίτασιν εἰς τάς δυσχερείας τῆς διαβάσεως, ἥτις καί ἐπικίνδυνος καθίσταται, διότι αἱ κατ' ἀντίθετον διεύθυνσιν ἅμαξαι συγκρούονται κατά τήν διασταύρωσίν των, φραττομένης τῆς θέας ὑπό τῆς περί ἧς πρόκειται οἰκοδομῆς…ὅτι ὡς ἐκ τῆς ἰσοπεδώσεως τῆς Ἑρμαϊκῆς ὁδοῦ καὶ τῆς περί τόν Ναόν πλατείας τό οἰκοδόμημα τοῦ Ναοῦ ἐπεχώθη κατά τό τριτημόριον τοῦ ὕψους αὐτοῦ καί ἑπομένως ἀπώλεσε τήν πρωτότυπον αὐτοῦ καλλονήν..»[46]. Η διαφύλαξη των προβλεπόμενων από το σχέδιο για την πλατεία της Καπνικαρέας οδήγησε σε διαταγή του Νομάρχη Αττικής προς τον Δήμο για κατεδάφιση της ανεγειρόμενης χωρίς άδεια οικοδομής του επιτρόπου του ναού το 1846[47].

Έχει ενδιαφέρον να ερευνηθεί η κοινωνική πραγματικότητα σε σχέση με τις κρατικές αποφάσεις[48] στα ζητήματα των εκκλησιών. Η άποψη της αίγλης των νέων λαμπρών ναών με τις μεγάλες πλατείες τους ως φορέων εκσυγχρονισμού ήταν γενικευμένη; Υπήρξε απαξίωση των «εκκλησιαστικών ερειπίων» στη συνείδηση των κατοίκων ή αυτή αφορούσε ίσως μόνο κάποιους των οποίων η ιδιοκτησία ευνοείτο από τις κατεδαφίσεις και τη δημιουργία κοινόχρηστων χώρων[49]; Τα δημοσιεύματα των εφημερίδων της εποχής αποκαλύπτουν τον «δυϊσμό» των απόψεων: κάνουν απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς για τη λειτουργία της Αγίας Ειρήνης ως ναού Μητροπολιτικού[50] και των άλλων βυζαντινών εκκλησιών και ζητούν την οικοδόμηση νέων λαμπρών ναών «όπως της Σύρας»[51], ενώ παράλληλα τονίζουν την οδύνη των κατοίκων για τη συντελούμενη καταστροφή προς χάριν της νέας ρυμοτομίας[52]. Είναι γεγονός ότι το κράτος επέβαλλε τις αποφάσεις του με ποικίλα μέσα[53], περιλαμβανομένων των αστυ-

46. Και συμπληρώνει: «ἡ Ἱερά Σύνοδος ἐξέδωκε πρᾶξιν, δι' ἧς παραδέχεται τήν ὑπό τόν ὅρον τοῦτον κατεδάφισιν τοῦ Ναοῦ τῆς Καπνικαρέας».

47. ΓΑΚ, Αρχείο Σχεδίων Πόλεων, φάκ. 1.

48. Η αντιμετώπιση των κρατικών πολεοδομικών σχεδιασμών για την Αθήνα από τους κατοίκους της αποτελεί έρευνα σε εξέλιξη της γράφουσας.

49. Βλ. Κ. Μπίρης, *ό.π.*, 91.

50. Εφ. *Αθηνά*, φ. 740, 10 Αυγ. 1840.

51. Εφ. *Αθηνά*, φ. 740, 10 Αυγ. 1840. Στηλιτεύεται η απραξία του Δήμου: «..οὔτε μία ἐκκλησία δέν ἐκτίσθη ἀκόμη, κί αἱ παλαιαί πολλά ὀλίγον διαφέρουν ἀπό τούς ἀχυρῶνας..».

52. Εφ. *Αθηνά*, φ. 286, 30 Οκτ. 1835: «..και ὅμως αἱ Γραμματεῖαι φιλονικοῦν ἀκόμη διά τάς ἐκκλησίας. Μήπως νομίζουν, ὅτι ἔκτισαν καί τᾶς ἐκκλησίας οἱ Τοῦρκοι; …Δέν ἀκούουν ὅτι ὁ λαός γογγύζει διά τάς ἐκκλησίας,ὅτι γίνονται δρόμοι καί ἀπόπατοι;..»

53. Β.Δ. 6(18) Μαρ. 1833, ΦΕΚ 10, «Περί τήν ποινήν τῶν ἀστυνομικῶν παραβάσεων ὡς πρός τήν δημόσιον καθαριότητα, ὡς πρός τά τρόφιμα καί τάς οἰκοδομικάς ἐπιχειρήσεις».

νομικών και της χρήσης ενόπλου βίας. Τα αρχειακά τεκμήρια δείχνουν ότι οι κάτοικοι σέβονταν τις υπάρχουσες εκκλησίες και προσφέρονταν να τις επισκευάσουν με δικές τους δαπάνες, ακόμα και όταν είχαν αλλάξει χρήση[54]. Τον σεβασμό προς τις εκκλησίες πιστοποιεί η διατήρηση διαχρονικά των περιβαλλόντων χώρων τους σε καλή κατάσταση σε σχέση με την καθαριότητα και υγιεινή, σε αντίθεση με τους αντίστοιχους κτηρίων για δημόσια χρήση, με βάση λεπτομερή έκθεση του 1901 για την υγιεινή των κοινόχρηστων χώρων της πόλης[55].

Η πόλη (οι κάτοικοι και ο Δήμος) της Αθήνας είχαν συμμετοχή στη διαδικασία απόκτησης των χώρων για την ανέγερση εκκλησιών και τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου τους. Και αντίστροφα, πολυάριθμα εκκλησιαστικά μνημεία «θυσιάστηκαν» για την υλοποίηση της διάνοιξης και ευθυγράμμισης των δρόμων της πόλης και την πραγματοποίηση αρχαιολογικών ανασκαφών, ενώ οι ερειπωμένες εκκλησίες και τα γήπεδά τους δημοπρατήθηκαν με βάση προσδιορισμένες διαδικασίες[56], για τις ανάγκες του κλήρου και της εκπαίδευσης[57].

Η ένταξη των εκκλησιών στον μεταβαλλόμενο οικιστικό ιστό της Αθήνας

54. ΓΑΚ, Αρχείο Γραμματείας/Υπουργείου Εκκλησιαστικών κα Δημοσίου Εκπαιδεύσεως, φάκ. 268. Οι κάτοικοι της περιοχή Ψυρρή ζήτησαν να επισκευάσουν με δική τους δαπάνη το ναό της Ελεούσας που χρησιμοποιείτο ως Κακουργιοδικείο και είχε άμεση ανάγκη ανακαίνισης.

55. Βλ. *Ἡ πόλις τῶν Ἀθηνῶν ὑπό ἔποψιν καθαριότητος καί Ὑγείας, Ἔκθεσις τῆς ἐκ τῶν Δημοτικῶν Συμβούλων Ἐπιτροπῆς ἐπί τῆς ὑγείας καί καθαριότητος τῆς πόλεως*, Αθήνα 1901. Στην πολυσέλιδη έκθεση με επισήμανση των εκατοντάδων σημείων της πόλης με προβλήματα υγιεινής απουσιάζουν οι αύλειοι χώροι των ναών, με εξαίρεση μαντρότοιχους κοντά στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου και γύρω από τη Μονή Πετράκη. Την Έκθεση υπογράφουν οι Δημοτικοί Σύμβουλοι Αθηναίων Αλέξ. Αγγελόπουλος, Ι. Πούμπουρας, Η. Πουλόπουλος.

56. Το Β.Δ. 20 Μαΐου (1 Ιουν.) 1836, ΦΕΚ 22, προέβλεπε τη διάκριση των ερειπωμένων εκκλησιών και των γηπέδων τους της Αθήνας σε μοναστηριακές, ενοριακές και ιδιωτικές. Το προϊόν της εκποίησης των ακινήτων των διαλυμένων μοναστηριών θα χρησίμευε αποκλειστικά στην ανέγερση του πανεπιστημίου. Το προϊόν της εκποίησης των ακινήτων των ενοριακών ναών «θέλει χρησιμεύσει εἰς ἱερά καί φιλάνθρωπα καταστήματα ἐντός τῆς πόλεως ταύτης. Πρό πάντων δέ καί ῥητῶς εἰς ἀνέγερσιν ἑνός ἤ καί πλειοτέρων ἐνοριακῶν ναῶν εὐρυχωρίας καί λαμπρότητος ἀναλόγου, εἰς τό κεντρικώτερον μέρος τῶν τεσσάρων τῆς πόλεως μεγάλων τμημάτων. Ἐάν δέ μετά τήν οἰκοδομήν τῶν ἐκκλησιῶν τούτων περισσεύσωσι χρήματα, αὐτά θέλουν χρησιμεύσει εἰς σύστασιν ἑνός δημοτικοῦ σχολείου τῶν ἀρρένων, καί ἑνός τῶν κορασίων». Οι ενοριακές εκκλησίες παραχωρήθηκαν στο Δήμο, το αποτέλεσμα της δημοπρασίας θα γινόταν γνωστό στον Βασιλέα μέσω της Γραμματείας Εσωτερικών. Το σχέδιο, ο προϋπολογισμός του έργου, η θέση της οικοδομής και το όνομα του αγίου ή της αγίας θα έπρεπε προηγουμένως να προωθηθεί από την Γραμματεία Εκκλησιαστικών και της Δημοσίου Εκπαιδεύσεως για έγκριση από τον Βασιλέα.

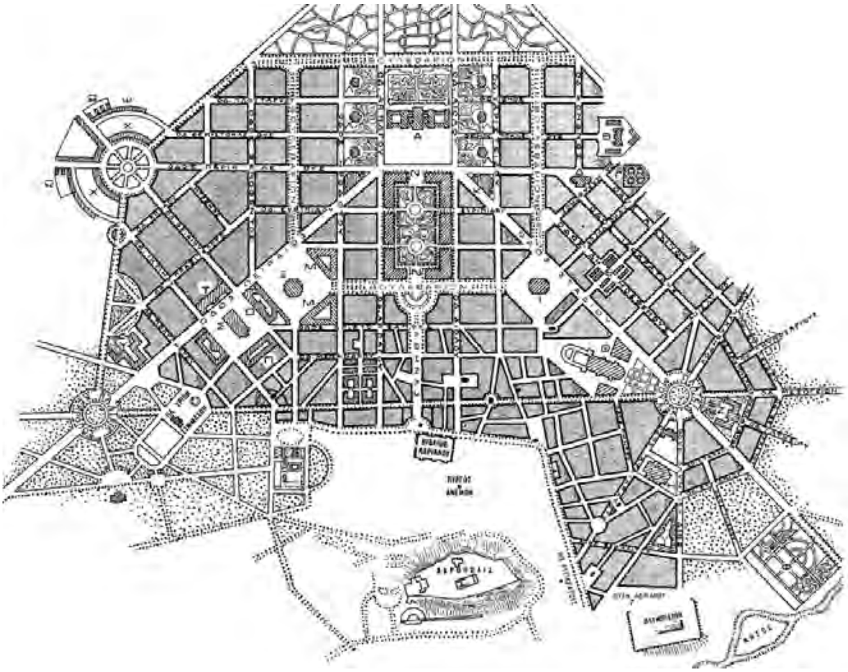
57. Τα μέτρα που λήφθηκαν για τα μοναστήρια και τις περιουσίες τους προκύπτει ότι βασίστηκαν σε αποφάσεις της Δ΄ Εθνικής Συνελεύσεως του Άργους (1829). Οι πρόσοδοι από την περιουσία τους διατέθηκαν αποκλειστικά για τις ανάγκες του κλήρου και της εκπαίδευσης και διατηρήθηκαν ως διακεκριμένο κεφάλαιο του Κρατικού Προϋπολογισμού. Βλ. Σ. Τρωιάνος, Χ. Δημακοπούλου, *ό.π.*, 122.

και η διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου τους διήρκεσαν δεκαετίες και εξελίχθηκαν παράλληλα με την οργάνωση της ίδιας της πρωτεύουσας του νεοελληνικού κράτους. Την υπάρχουσα κατάσταση το 1864 παρουσιάζουν οι χάρτες των τεσσάρων τμημάτων της πόλης[58]. Η διάσταση μεταξύ των αρχικών σχεδίων και των υλοποιημένων, τριάντα περίπου χρόνια αργότερα, πιστοποιεί την απόσταση μεταξύ των κρατικών αποφάσεων και των δυνατοτήτων της κοινωνίας.

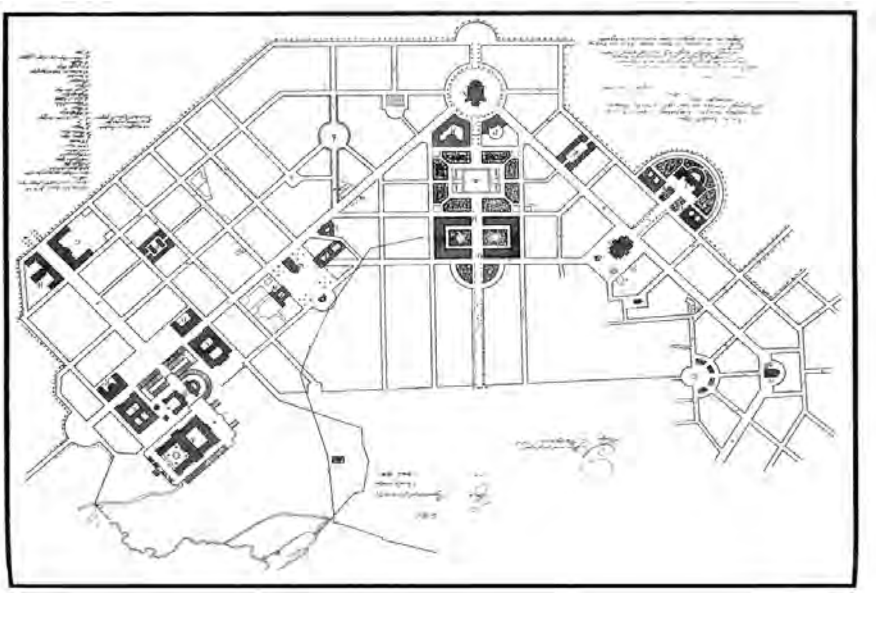
ΠΗΓΕΣ

* Γενικά Αρχεία του Κράτους/Κεντρική Υπηρεσία:
Αρχείο Σχεδίων Πόλεων, φάκ. 1 έως 20 (Σχέδιον Πόλεως Αθηνών).
Αρχείο Γραμματείας/Υπουργείου επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίου Εκπαιδεύσεως,
Σειρά Εκκλησιαστικών,
φάκελος 268 (Ελεούσης ενοριακή εκκλησία εις Αθήνας),
φάκελος 272 (Ευαγγελισμού ενοριακή εκκλησία εις Αθήνας),
φάκελος 284 (Αγίας Ειρήνης ενοριακή εκκλησία εις Αθήνας),
φάκελος 291(Αγίου Φιλίππου ενοριακή εκκλησία εις Αθήνας),
φάκελος 818 (ναός του Σωτήρος).
Αρχείο Μοναστηριακών,
φάκελος 16 (Μονές Επαρχίας Αττικής: Θεοτόκου Εισόδια ή Καισαριανή, Μονή Διαλελυμένη, Δήμος Αθηναίων).
Αρχείο Υπουργικού Συμβουλίου Περιόδου Όθωνος, φάκ. 14 (Δάνειο σε δήμους για ναούς Ευαγγελισμού και Αγ. Ειρήνης).
* Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, έτη 1833 έως 1890.
* Αρχείο Χαρτών Υ.ΠΕ.Κ.Α., Ιστορικό Αρχείο Υ.ΠΕ.Κ.Α.

58. Β.Δ. 6 Φεβ. 1864, ΦΕΚ 10, που υπογράφει ο Γεώργιος Α: «Ὑπ' ὄψιν λαβόντες ὅτι τό ἀρχικόν διάγραμμα ρυμοτομίας τῆς πρωτευούσης τοῦ Κράτους ὑπέστη πολλάς ἐκ διαλειμμάτων μεταβολάς ἀπό τῆς κατά τό 1833 ἔτος ἐγκρίσεώς του, αἵτινες καθιστῶσι συγκεχυμένην, ἀβέβαιον καί δυσχερῆ τήν ἐκτέλεσιν αὐτοῦ... Ἐγκρίνομεν τήν διαίρεσιν τοῦ εἰρημένου διαγράμματος εἰς τέσσαρα φύλλα, κανονίσαντα τάς οἰκοδομικάς γραμμάς ἐν τέσσαρσι τμήμασι τῆς πόλεως Ἀθηνῶν, ὅπως αἱ γραμμαί αὗται κατέστησαν συνεπείᾳ τῶν κατά καιρούς ἐπενεχθεισῶν εἰς αὐτάς τροποποιήσεων δ' ἀλλεπαλλήλων διαταγμάτων καί διά τοῦ παρόντος».



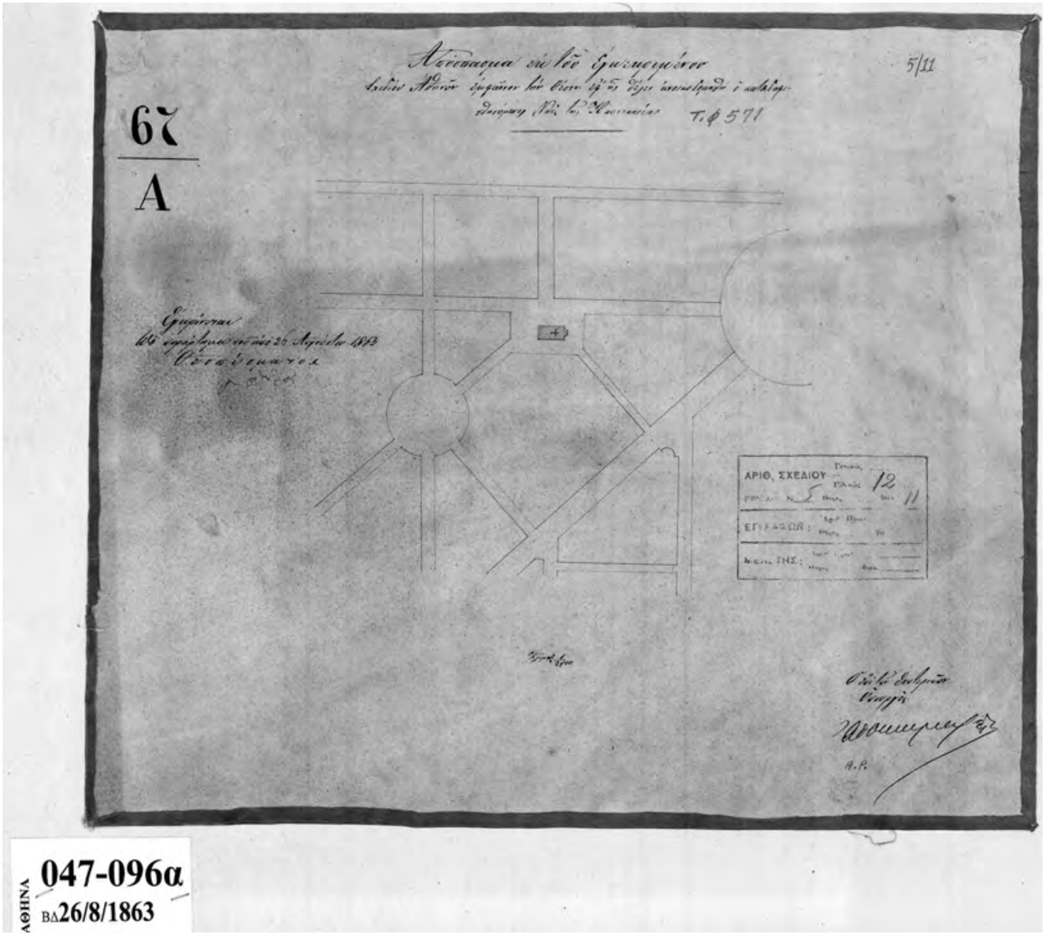
Εικ. 1. Αθήνα. Επεξεργασία του σχεδίου Κλεάνθους-Schaubert (Κ. Μπίρης, *Αἱ Ἀθῆναι ἀπό τοῦ 19ου εἰς τόν 20όν αἰῶνα*, Αθήνα 1966).



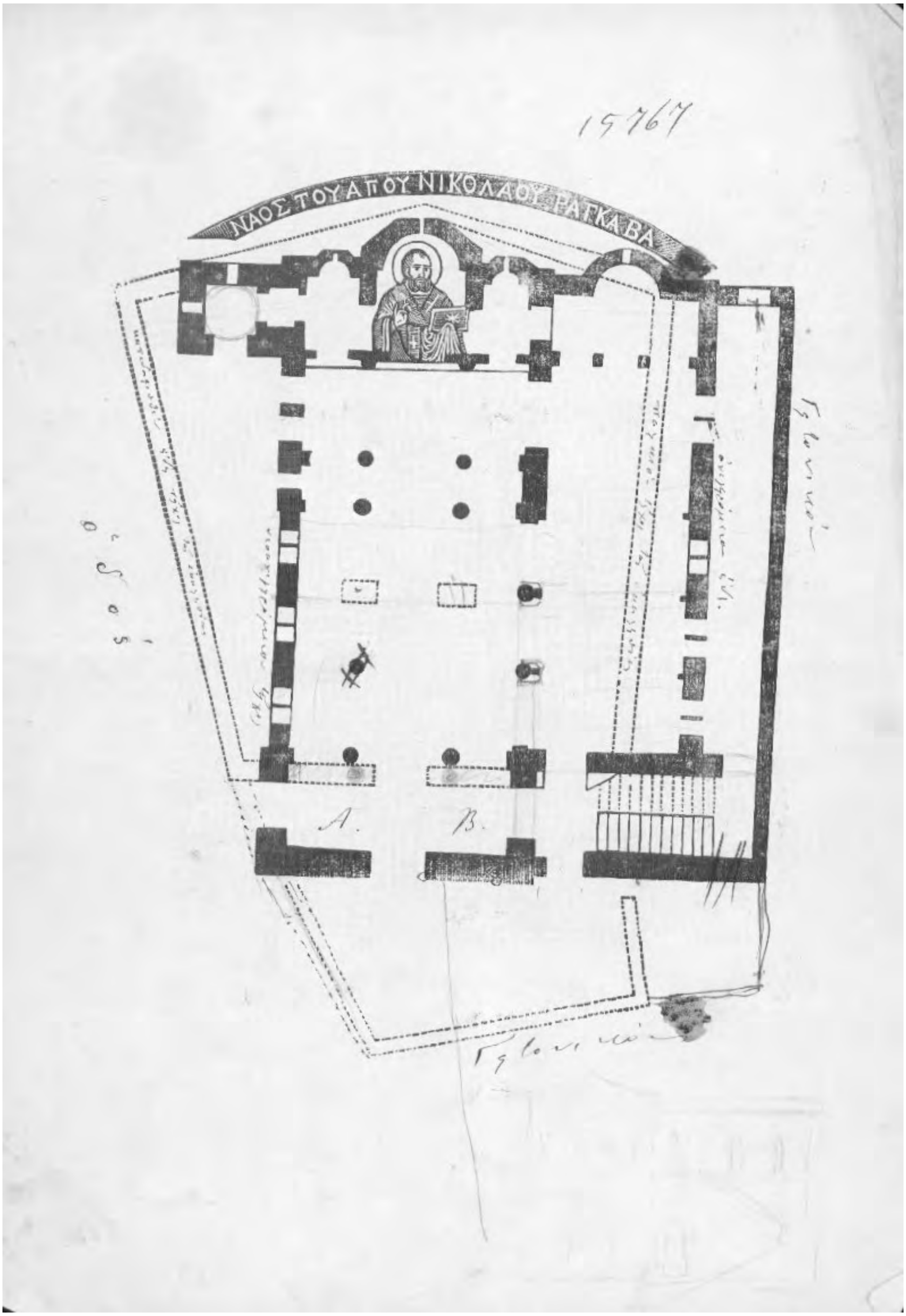
Εικ. 2. Αθήνα. Το σχέδιο Klenze (προσανατολισμένο σύμφωνα με το σχέδιο Κλεάνθους-Schaubert) (Κ. Μπίρης, *Αἱ Ἀθῆναι ἀπό τοῦ 19ου εἰς τόν 20όν αἰῶνα*, Αθήνα 1966).



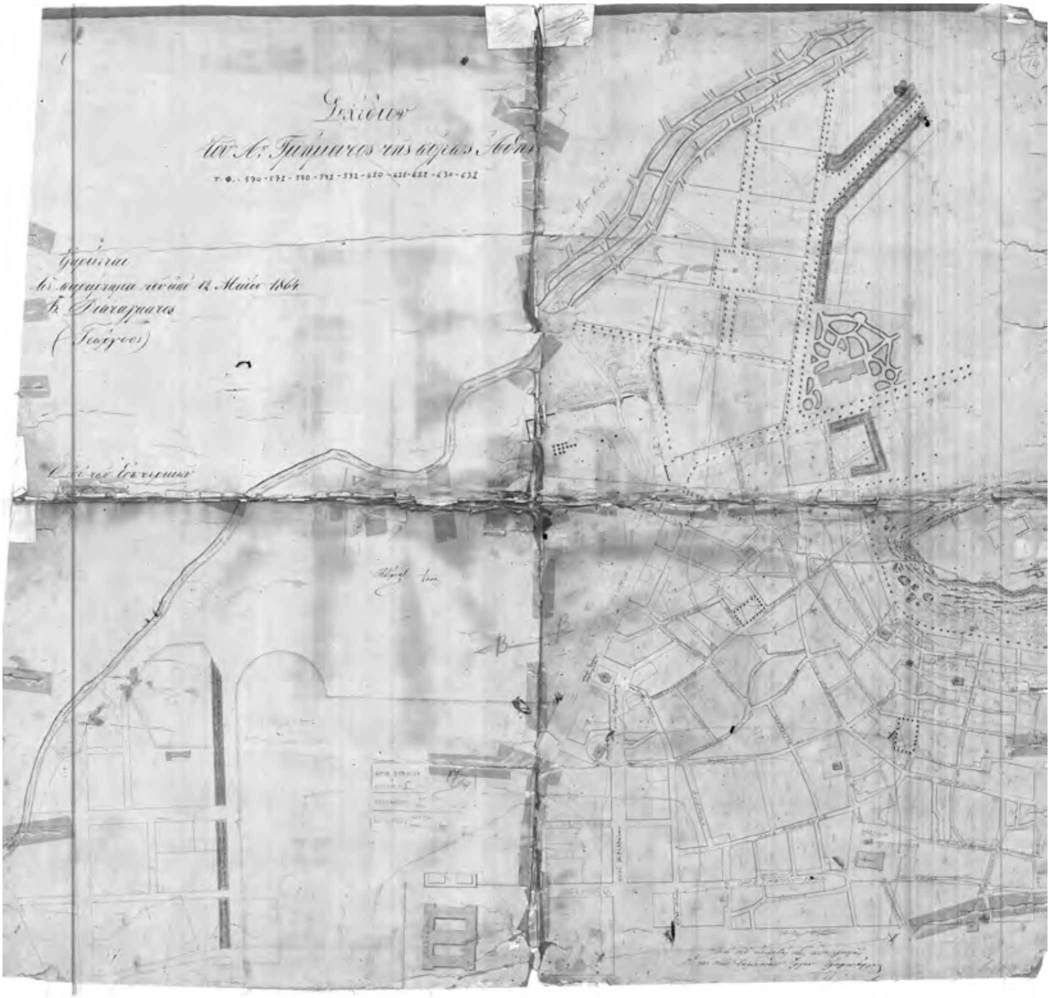
Εικ. 3. Αθήνα. Τμήμα του σχεδίου Stauffert (1836-1837) (Μ. Κορρές (επιμ.), *Οι πρώτοι χάρτες της πόλεως των Αθηνών*, Αθήνα 2010).



Εικ. 4. Αθήνα. Σχέδιο που συνοδεύει το Θέσπισμα «Περί του Ναού της Καπνικαρέας», 26 Αυγ. 1863, ΦΕΚ 38. Αφορά τη μεταφορά της Καπνικαρέας στην περιοχή Γερανίου (Αρχείο Χαρτών Υ.ΠΕ.Κ.Α.).



Εικ. 5. Αθήνα. Ναός Αγίου Νικολάου Ραγκαβά. Κάτοψη στην οποία εμφανίζεται το αρχικό περίγραμμα του ναού και οι επελθούσες τροποποιήσεις (Γ.Α.Κ., Αρχείο Σχεδίων Πόλεων, φάκελος 4).



Εικ. 6. Αθήνα. «Σχέδιον του Α΄ Τμήματος της πόλεως Αθηνών», Β.Δ. 12 Μαΐου 1864, ΦΕΚ 69 (Αρχείο Χαρτών Υ.ΠΕ.Κ.Α.).

Μαρία Δανιήλ

Η ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ (1866-1910)[1]

Η περίοδος 1866-1910 εγκαινιάζεται με την αλλαγή του εκλογικού νόμου για την άμεση εκλογή των Δημάρχων, επιφέροντας μεγάλες αλλαγές στην αυτοδιοίκηση. Οι μεταβολές αυτές δεν θα επηρεάσουν το νομικό και διοικητικό σχήμα για τη διαχείριση των δημοτικών ναών, που στο χρονικό αυτό διάστημα και μέχρι το 1910 όπου η νομοθεσία μεταβάλλεται, ακολουθεί τη μορφή που είχε καθοριστεί το 1835 με τη σύσταση του Δήμου Αθηναίων. Η διοίκηση των τοπικών εκκλησιαστικών καταστημάτων συνεχίζει να επιτελείται από τον Δήμο, μέσω των εκκλησιαστικών συμβουλίων που ελέγχονται πλήρως από την εκάστοτε Δημοτική Αρχή. Στο πλαίσιο αυτό, η διαχείριση των ενοριακών ναών, η ανέγερση, η επισκευή, η επέκταση και ο εξοπλισμός τους, εκτελούνται από τα Εκκλησιαστικά συμβούλια. Η ναοδομία επομένως και αυτής της εποχής είναι δημοτική. Μετά το 1910, με την ψήφιση του Νόμου «περί ενοριακών ναών και της περιουσίας αυτών»[2], ο κάθε ενοριακός ναός αποτελεί αυτοτελές νομικό πρόσωπο και καταργείται η εμπλοκή του Δήμου στη διαχείριση και στη διοίκηση των ναών.

Στην περίοδο αυτή παρατηρείται σημαντική αύξηση του πληθυσμού της πόλης που επεκτείνεται σε νέες περιοχές και συνοδεύεται από οικοδομικό οργασμό. Ιδιαίτερα επί δημ. Σπ. Μερκούρη (1899-1914) παρατηρείται μεγάλη ανάπτυξη της δημοτικής ναοδομίας και συστήνεται ιδιαίτερο τμήμα, «των εκκλησιών του Δήμου», για την επισταμένη εποπτεία της διαχείρισης των ενοριακών ναών. Πολλές από τις μικρές παλαιότερες ενοριακές εκκλησίες ανοικοδομούνται σε μεγαλύτερες, ενώ λιγότερες επισκευάζονται και επεκτείνονται.

---

1. Η ανακοίνωση αποτελεί συνέχεια της εισήγησης «Η δημοτική ναόδομία της Αθήνας (1835-1866)», που είχε παρουσιαστεί το 2010, στο αντίστοιχο συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Μ. Δανιήλ, «Η δημοτική ναοδομία της Αθήνας (1835-1862)», στο : Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου - Σταύρος Μαμαλούκος (επιμέλεια), *Β΄ Ἐπιστημονικό Συμπόσιο τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης (Βυζαντινό καί Χριστιανικό Μουσεῖο, 26-27 Νοεμβρίου 2010), Πρακτικά*, Αθήνα 2012, 103-124.

2. Ν. 3596/6-3-1910 , ΦΕΚ 93/9-3-1910

Για την ανέγερση νέων ενοριακών ναών συνήθως ενεργοποιούνται οι τοπικές εκκλησιαστικές επιτροπές. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου το Δημοτικό Συμβούλιο αναλαμβάνει πρωτοβουλία, για πολιτικούς κυρίως λόγους, όπως το 1898 επί δημ. Λ. Καλλιφρονά (1895-1899) για την ανέγερση του Αγίου Σώστη, στον τόπο της απόπειρας δολοφονίας του βασιλέα Γεωργίου Α΄ και της κόρης του Μαρίας[3], όπως ανάλογα είχε τιμηθεί στη Βιέννη η σωτηρία του Αυτοκράτορα με την ανέγερση μεγαλοπρεπούς ναού. Το 1871 επί δημαρχίας Π. Κυριακού (1870-1879), η ανέγερση του Αγίου Κωνσταντίνου Ομονοίας στο χώρο της Πλατείας Γερανίου, αποφασίζεται από τη Δημοτική Αρχή με την ευκαιρία της βάφτισης του Διαδόχου[4], ικανοποιώντας ταυτόχρονα ένα πάγιο αίτημα των κατοίκων της περιοχής, που αφορούσε στην αντικατάσταση του τότε υπάρχοντος ναΰδρίου του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου.

Για την ανέγερση του ναού του Αγίου Νικολάου Πευκακίων, ο ίδιος ο Δήμαρχος Δ. Σούτσος (1879-87), κάτοικος της περιοχής Νεαπόλεως, πρωτοστατεί[5] το 1886 στις ενέργειες των κατοίκων, που επιζητούν την ανέγερση ενοριακού ναού στην περιοχή. Στην ίδια δημαρχία οι αιτήσεις εκκλησιαστικών επιτροπών για αντικατάσταση παλαιότερων ναών, αφορούν σε αναπτυσσόμενες περιοχές της πόλης, όπως στο ναό του Αγίου Σπυρίδωνος Βαθρακονησίου στη θέση μικρού ιδιωτικού του Αγίου Αντωνίου. Η θεμελίωση του σημερινού ναού του Αγίου Λουκά στα Πατήσια πραγματοποιείται μετά από αίτημα των κατοίκων της περιοχής[6] το 1882, στη θέση της παλαιάς Μονής του Αποστόλου Λουκά και παλαιότερα παλαιοχριστιανικής βασιλικής, όπου κατά τη δεκαετία του 1860 είχε οικοδομηθεί νεώτερος ναός. Η ανέγερση μεγαλύτερου του προϋπάρχοντος ναού του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου, εγκρίνεται το 1887[7], ενώ επί δημαρχίας Λ. Καλλιφρονά, ανεγείρεται στη θέση παλαιότερου, ο νεώτερος ναός του Αγίου Δημητρίου Μπραχαμίου[8] (1895-1907). Η ίδια τακτική ακολουθείται και στα περίχωρα. Η επείγουσα ανάγκη για ανέγερση νέων ναών στους οικισμούς Χαλανδρίου, Κηφισιάς και Αμαρουσίου που ανήκαν διοικητικά στον Δήμο Αθηναίων από το 1840, είχε καταδειχθεί ήδη από το 1860 όταν οι εκκλησιαστικές επιτροπές ανέθεσαν τον σχεδιασμό τους, άσχετα αν τελικά αυτές οικοδομήθηκαν λόγω οικονομικών προβλημάτων τη δεκαετία του 1870. Ο ναός του Αγίου Νικολάου Χαλανδρίου[9], της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αμα-

3. Πράξη Δημοτικού Συμβουλίου (ΠΔΣ) 1751/19-2-1898
4. ΠΔΣ 19-8-1868
5. ΠΔΣ 1757/16-1-1887.
6. ΠΔΣ 1059/23-6-1882.
7. ΠΔΣ 70/9-11-1887.
8. ΠΔΣ 236/16-3-1895
9. Γ. Παπαγεωργίου, *Το ιστορικό του Χαλανδρίου, Οι Ναοί,* Αθήνα 1933, 7-8

ρουσίου[10] και του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς, θεμελιώθηκαν στη θέση μεσαιωνικών ναών.

Πολλοί νέοι ναοί οικοδομούνται βιαστικά, με πρόβλεψη να αντικατασταθούν με μεγαλύτερους όταν η οικονομική τους κατάσταση το επιτρέψει. Έτσι, η ανέγερση του προσωρινού ναού του Αγίου Παύλου Ψαρών (Εικ.1) εγκρίνεται το 1887, ταυτόχρονα με την ίδρυση της ενορίας[11] και ακολουθεί την ίδια χρονιά ο μονόχωρος με μικρό νάρθηκα προσωρινός ναός του Αγίου Νικολάου Πευκακίων, σε σχέδια του δημοτικού αρχιτέκτονα Ιωάννη Κουμέλη[12]. Λόγω οικονομικών δυσχερειών, αποφασίζεται το 1902[13] η ανέγερση αρχικά προσωρινού Ναού των Τριών Ιεραρχών στη συνοικία Πετραλώνων, που ακολουθεί η ανέγερση μεγαλύτερου, το 1928[14].

Μεγάλοι ενοριακοί ναοί σε αντικατάσταση των προσωρινών, που είχαν πριν λίγες δεκαετίες οικοδομηθεί, ανεγείρονται επί δημαρχίας Σπ. Μερκούρη. Στο πλαίσιο αυτό θεμελιώνεται το 1899 από τη βασίλισσα Όλγα[15] ο ναός του Αγίου Παύλου, το 1900 ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος Σταδίου[16] και το 1901 ο ναός του Αγίου Δημητρίου Ψυρρή. Ο νεώτερος ναός του Αγίου Δημητρίου Ψυρρή, ανεγείρεται το 1845[17] στη θέση παλαιότερου, που ήταν ενοριακός και πριν την απελευθέρωση της πόλης (1831). Η ανέγερση του τρίτου και μεγαλύτερου ναού πραγματοποιείται το 1901[18], εξ ου και η ονομασία *Ο Νέος* (Εικ.2). Τα πρώτα σχέδια του Αγίου Παντελεήμονος Ιλισού εγκρίνονται το 1891[19], σε αντικατάσταση του αρχικού ιδιωτικού μικρών διαστάσεων ναού, που είχε κηρυχθεί ενοριακός μόλις το 1885[20]. Νεώτερα σχέδια διευρυμένου ναού, εγκρίνονται το 1902[21].

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο ναός του Αγίου Ιωάννη Γαργαρέττας. Η στενότητα του χώρου, αλλά και η άμεση γειτνίασή του με τον παρακείμενο ναό του Αγίου Παντελεήμονα Ιλισού, ήταν ο λόγος για τον οποίο δεν έτυχε νόμιμης

---

10. Το 1963, κατά τη θεμελίωση του προστώου του ναού, εντοπίστηκαν οικοδομικά λείψανα που ίσως σχετίζονται με αυτόν τον προϋπάρχοντα ναό. Γ. Πάλλης, *Ο Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μαρούσι της Αττικής*, υπό έκδοση.

11. ΠΔΣ 1936/4-6-1887.

12. ΠΔΣ 1757/16-1- 1887.

13. ΠΔΣ 1991/4-4-1902.

14. Θαυμάκος, *Ναϊκά*, 72.

15. Εφημ. *Έμπρός* 22-3-1899

16. ΠΔΣ 1279/1901

17. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή του δυτικού τοίχου του ναού, "ανωκοδομήθη" το 1845.

18. Θαυμάκος, *Ναϊκά* (ό.π.), 32.

19. ΠΔΣ 2155/8-6- 1891.

20. ΠΔΣ 973/20-2-1885, ΠΔΣ 1020/14-3-1885.

21. Πρωτ. Ι. Καραλής, *Ο Άγιος Παντελεήμων*, Αθήνα 1990, 99.

άδειας και κατασκευάστηκε αυθαίρετα από τους οικοπεδούχους της περιοχής[22]. Αναγνωρίστηκε ως ενοριακός ναός το 1905 και εγκρίθηκε η ανέγερση νέου, μεγαλύτερου ναού[23].

Η πλειονότητα των νέων ναών θεμελιώνεται στη θεση προϋπαρχόντων, γεγονός που ερμηνεύεται από την αποδοχή στη συνείδηση της κοινωνίας της τοποθεσίας τους, ως χώρου ιερού και καθαγιασμένου, αλλά κυρίως λόγω της αδυναμίας αγοράς ή απαλλοτρίωσης νέων οικοπέδων, τόσο από τις εκκλησιαστικές επιτροπές όσο και από τον Δήμο. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η αγορά έκτασης (1899-1910) από την εκκλησιαστική επιτροπή της ευημερούσας οικονομικά συνοικίας του Αγίου Παύλου για την ανέγερση νεώτερου ναού, δίπλα στον αρχικό[24]. Παράλληλα πραγματοποιούνται αρκετές δωρεές εκτάσεων από ιδιώτες, όπως για την ανέγερση των νεώτερων ναών του Αγίου Σπυρίδωνος Σταδίου[25] και του Αγίου Ιωάννη Γαργαρέττας[26], αλλά και του Αγίου Παντελεήμονα Αχαρνών από την Εθνική Τράπεζα[27].

Πολιτικοί λόγοι και πιέσεις ισχυρών ανθρώπων της εποχής συντελούν στην παραχώρηση εκτάσεων από το Υπουργείο Οικονομικών, όπως το 1887 για την ανέγερση των ναών του Αγίου Νικόλαου Πευκακίων[28] και του Αγίου Σώστη στη θέση παλαιού οικονομικού σταθμού[29]. Σε δημόσια έκταση ανεγείρεται και ο ναός των Τριών Ιεραρχών Πετραλώνων, για τον οποίο επεκτείνεται το σχέδιο πόλεως, ειδικά στο σημείο αυτό[30]. Η ανέγερση νεώτερων και μεγαλύτερων ναών απαίτησε τη διεύρυνση του περιβάλλοντα χώρου τους, *της πλατείας του ναού*, η οποία αναζητήθηκε μέσω αγορών, απαλλοτριώσεων και παραχωρήσεων.

Τα σχέδια εκπονούνται στην πλειονότητά τους από τους δημοτικούς αρχιτέκτονες, ενώ κατ' εξαίρεση και όπου υπάρχει οικονομική δυνατότητα, γίνονται αναθέσεις σε επώνυμους αρχιτέκτονες, για να αυξηθεί το κύρος του έργου. Εγκρίνονται πάντα από την Τεχνική Υπηρεσία του Δήμου, η οποία συνήθως διατυπώνει παρατηρήσεις και ζητά μικρές τροποποιήσεις, κυρίως σε ό,τι αφορά στον προϋπολογισμό του έργου.

Λόγω της μεγάλης χρονικής διάρκειας των έργων, οι επιβλέποντες μηχανικοί συχνά τροποποιούν την αρχική μελέτη, ενώ η σημερινή εικόνα των ναών, μετά από πολλές προσθήκες και τροποποιήσεις, δεν αντικατοπτρίζει την αρχι-

22. Εφημ. *Ἐμπρός* 7-7-1905.
23. ΠΔΣ 786/10-10-1905.
24. Αρχείο ναού.
25. Αρχείο ναού, ΠΔΣ 1279/1901.
26. Εφημ. *Ἐμπρός* 7-7-1905
27. ΠΔΣ 584/17-12-1908.
28. ΠΔΣ 1757/16-1-1887.
29. Στ. Μαυρίκου, *Ο Ναός του Σωτήρος*, Αθήνα 1991, 122.
30. ΠΔΣ 2218/21-9-1902.

κή πρόθεση. Χαρακτηριστικό το παράδειγμα της Χρυσοσπηλιώτισσας, τρίκλιτη τρουλαία βασιλική σταυρικού τύπου με γωνιακά κωδωνοστάσια, που θεμελιώνεται το 1863 σε σχέδια του Δ. Ζέζου[31] και ολοκληρώνεται το 1892. Το 1871 κατά τη διάρκεια της κατασκευής, εγκρίνεται η επέκταση[32] του ναού που επέβλεπε ο Π. Κάλκος καθώς ο Δ. Ζέζος είχε αποβιώσει το 1857, και μετά το θάνατο και εκείνου το 1878, την επίβλεψη αναλαμβάνει ο E. Ziller. Στην προσπάθεια του τελευταίου να τροποποιήσει το σχέδιο του αρχικού τρούλου, αντιδρούν οι επίτροποι του ναού[33] και τελικά επεμβαίνει[34] ο Δήμαρχος Δημ. Σούτσος με την ιδιότητα του πολιτικού μηχανικού, σχεδιάζοντας τον σημερινό ταπεινό τρούλο που δεν συνάδει με τη μορφολογία του ναού. Το σχέδιο των κωδωνοστασίων τροποποιείται από τον δημοτικό μηχανικό Φαλιέρο το 1888[35].

Επί δημαρχίας Π. Κυριακού στη δημοτική ναοδομία πρωταγωνιστούν ο Λ. Καυταντζόγλου με τον σχεδιασμό του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου Ομονοίας και οι νομομηχανικοί Γ. Κατσαρός και Π. Κάλκος, σε σχέδια των οποίων ανεγείρονται οι ναοί των *χωρίων Κηφισιάς, Αμαρουσίου και Χαλανδρίου*, στον τύπο της τρουλαίας βασιλικής. Τα σχέδια του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Αμαρουσίου εκπονούνται αφιλοκερδώς το 1860 από τον Γ. Κατσαρό (Εικ.3). Ο ναός κατασκευάζεται τελικά την περίοδο 1870-4[36], ενώ τροποποιείται μορφολογικά το 1908 από την Τεχνική Υπηρεσία του Δήμου με την αφαίρεση των τοξωτών πλίθινων πλαισίων των παραθύρων και των οδοντωτών ταινιών στο κάτω μέρος της στέγης[37]. Αργότερα αποκτά νέο κωδωνοστάσιο και προστώο. Την ίδια εποχή ανεγείρεται σε παλαιότερα σχέδια του Γ. Κατσαρού[38] και ο ναός του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς. Ολοκληρώνεται το 1883, σε επίβλεψη του νομομηχανικού, Γεώργιου Σαρρηκώστα[39] και το 1901 αποκτά νάρθηκα, σε σχέδια του δημοτικού αρχιτέκτονα Ι. Κολλινιάτη[40]. Έκτοτε επεκτείνεται ως προς τον υπόγειο χώρο, εμπλουτίζεται με συμμετρικά κωδωνοστάσια στην πρόσοψη και προστώο, στοιχεία που αλλοίωσαν σημαντικά τον αρχικό σχεδιασμό. Ο ναός του Αγίου Νικολάου Χαλανδρίου ανεγείρεται την περίοδο 1877-1881, ως τρί-

---

31. Ἐ. Κοφινιώτης, *Τά πεπραγμένα ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις Ἱερῷ Ναῷ τῆς Χρυσοσπηλαιωτίσσης, 1835-1908,* ἐν Ἀθήναις 1908, 35-36.
32. ΓΑΚ Αρχείο Σχεδίου πόλεως, φ.19.
33. Κοφινιώτης, *Τά πεπραγμένα τῆς Χρυσοσπηλαιωτίσσης* (ό.π.), 44-45.
34. Κ. Μπίρης, *Αἱ Ἀθῆναι ἀπό τοῦ 19ου εἰς τόν 20όν αιώνα,* Αθήνα ³1996, 207.
35. Κοφινιώτης, *Τά πεπραγμένα τῆς Χρυσοσπηλαιωτίσσης* (ό.π.), 50
36. Σύμφωνα με κτητορική επιγραφή του ναού.
37. ΠΔΣ 331/8-6-1904.
38. Το υπ. αριθμ. 256/18-1-1875 αίτημα του Δημάρχου, Αρχείο ΕΤΕ.
39. ΠΔΣ 1581/21-7-1886.
40. ΠΔΣ 1683/1901.

κλιτη τρουλαία βασιλική σταυρικού τύπου, σε σχέδια του Π. Κάλκου[41] στον οποίο μερικά χρόνια νωρίτερα, ο Δ.Α. έχει αναθέσει τη μελέτη του Δημαρχείου της Αθήνας. Η εσωτερική διακόσμηση του ναού ολοκληρώνεται το 1904 σε σχέδια της Τεχνικής Υπηρεσίας του Δήμου[42]. Το 1919 ο ναός επεκτείνεται και κατεδαφίζεται το κεντρικό του κωδωνοστάσιο.

Τα σχέδια του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου ανατίθενται από τη δημαρχία του Γ. Σκούφου (1866-1870) στον καταξιωμένο αρχιτέκτονα Λ. Καυταντζόγλου[43], ο οποίος επιχειρεί να σχεδιάσει ένα χριστιανικό οικοδόμημα με ελληνικό χαρακτήρα[44]. Ο ναός, τρουλαία βασιλική με εγκάρσιο κλίτος, τροποποιείται τη δεκαετία του 1890, σε σχέδια του επιβλέποντα αρχιτέκτονα E. Troumpe[45]. Οι παρεκκλίσεις που αφορούν στην ανωδομή, στην πρόσοψη και στην εσωτερική διάταξη[46], πιθανόν αποφασίστηκαν λόγω των οικονομικών δυσχερειών της εποχής είτε λόγω ωρίμανσης της ιδέας. Μορφολογικά το τελικό αποτέλεσμα κρίνεται από τους περισσότερους μελετητές ογκώδες, εντυπωσιακό αλλά χωρίς αρχιτεκτονικό χαρακτήρα[47]. Το 1905 ολοκληρώθηκε το εσωτερικό του ναού, κατά τα σχέδια του μηχανικού του ναού Ε. Μεσσαλά και υπό την επίβλεψη του διευθυντή της Τεχνικής Υπηρεσίας του Δήμου Ι. Κολλινιάτη[48].

Σε επώνυμο αρχιτέκτονα επίσης της εποχής, τον E. Ziller, αναθέτουν οι εύποροι κάτοικοι της περιοχής Πατησίων, την ανέγερσή του ναού του Αγίου Λουκά. Ο αρχιτέκτονας συνθέτει ένα εγγεγραμμένο σταυροειδή με τρούλο ναό[49], ακολουθώντας την τάση του νεορωμανισμού[50] (Εικ.4). Ο ναός περατώνεται προσωρινά το 1904, ενώ επεκτείνεται σημαντικά δυτικά το 1928.

Ο δεύτερος ναός του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου θεμελιώνεται το 1887[51] σε σχέδια της Τεχνικής Υπηρεσίας του Δήμου. Κατά τη διάρκεια της κατασκευής διαπιστώνεται η ανάγκη ενός ευρύτερου ναού, και νέα σχέδια καταρτίζονται το 1901, από τον δημοτικό αρχιτέκτονα Ν. Μάζη[52], στον τύπο του τρου-

---

41. Γ. Πουλημένος, *Η Ελλαδική Ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασσικισμού (1830-1912),* Διατριβή επί διδακτορία στο ΕΜΠ, Αθήνα 1997, 90.

42. ΠΔΣ 2707/13-4-1899, 417/13-10-1904.

43. ΠΔΣ 28-8-1869.

44. Δ. Φιλιππίδης, *Λ. Καυταντζόγλου,* Αθήνα 1995, 293-4.

45. ΠΔΣ 1320/21-6-1893, 1164/1-8-1897.

46. Γ. Πουλημένος, *Από τον Χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου,* Αθήνα 2006, 217-221.

47. Μπίρης, *Αἱ Ἀθῆναι* (ό.π.), 209-210.

48. ΠΔΣ 658/14-6-1905, 797/24-10-1905.

49. Γ. Σωτηρίου, *Χριστιανική καί Βυζαντινή Ἀρχαιολογία,* Αθήνα ^{2}1978, 396.

50. Πουλημένος, *Ελλαδική Ναοδομία* (ό.π), 104.

51. Χ. Ἐνισλείδης, *Ὁ Ἅγιος Νικόλαος, Πευκάκια Ἀθηνῶν,* Ἀθῆναι 1979, 16.

52. ΠΔΣ 2007/24-4-1902.

λαίου σταυροειδούς ναού (Εικ.5). Τροποποιούνται με τη σειρά τους το 1923 από τους αρχιτέκτονες Α. Ορλάνδο και Δ. Καραντινό.

Η δημαρχία του Τ. Φιλήμονος (1887-1891) ασχολείται αποκλειστικά με την ανέγερση του ναού του Αγίου Νικολάου Πευκακίων. Ο Ιωάννης Κουμέλης που είχε σχεδιάσει τον προσωρινό ναό[53], εκπονεί το 1888 και τα αρχικά σχέδια του μεγαλύτερου ναού[54]. Είναι φανερό ότι τα σχέδια δεν ήταν ικανοποιητικά, αφού προκηρύσσεται από το Δήμο αρχιτεκτονικός διαγωνισμός. Η πρόταση των αρχιτεκτόνων Γεράσιμου και Αναστάσιου Μεταξά στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο ναό, εγκρίνεται το 1889 ως η οικονομικότερη που προσέγγιζε κατά την άποψη της δημοτικής επιτροπής, περισσότερο τον ελληνικό ρυθμό που άρμοζε σε μια εκκλησία[55] (Εικ.6). Τα υπόλοιπα σχέδια είχαν εκπονηθεί σε διαφορετικούς τύπους, αφού η προκήρυξη του διαγωνισμού δεν καθόριζε συγκεκριμένο ρυθμό.

Στα πρώτα χρόνια της δημ. του Λάμπρου Καλλιφρονά οικοδομείται σε σχέδια και επίβλεψη της Τεχνικής Υπηρεσίας του Δήμου, ο ναός του Αγίου Δημητρίου Μπραχαμίου[56] (Εικ.7). Ο ναός, σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο, επεκτείνεται το 1953 και αποκτά κωδωνοστάσιο, ενώ κατεδαφίζεται το 1995 για την ανέγερση νεώτερου.

Την ίδια τακτική ακολουθεί σε γενικές γραμμές και ο Δήμαρχος Σπ. Μερκούρης, εκτός από τις περιπτώσεις όπου οι ενορίες επιθυμούν και έχουν την οικονομική δυνατότητα να αναθέσουν τη μελέτη του έργου σε ιδιώτη αρχιτέκτονα. Στο πλαίσιο αυτό, ο νεώτερος ναός του Αγίου Παύλου ανεγείρεται την περίοδο 1899-1910 σε σχέδια των αρχιτεκτόνων E. Troumpe και του M. Schultz, σύμφωνα με την τροποποίηση του μηχανικού του Δήμου Ιφ. Κοκκίδη, και σε επίβλεψη των δημοτικών μηχανικών[57]. Ο E. Troumpe χαίρει της ιδιαίτερης εκτίμησης του Δ.Α., αφού μόλις είχε ολοκληρώσει ένα άλλο σημαντικό δημοτικό έργο, τη συνέχιση των εργασιών του Αγίου Κωνσταντίνου Ομονοίας. Ο τρουλαίος σταυροειδής ναός διαμορφώνεται το 1938-1939 με εξωτερική μορφολογία βυζαντινού ρυθμού από τον αρχιτέκτονα Γ. Δραγαζίκη[58]. Σε σχέδια του αρχιτέκτονα Σάββα Μπούκη, που εγκρίνονται το 1900, τροποποιημένα σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Ι. Κολλινιάτη, ανεγείρεται η σημερινή τρίκλιτη τρουλαία βασιλική του Αγίου Σπυρίδωνος Σταδίου (Εικ.8). Σε αντικατάσταση της τρίκλιτης βασιλικής του Αγίου Δημητρίου Ψυρρή της Οθωνικής περιό-

53. ΠΔΣ 175716-1-1887.
54. ΠΔΣ 300/14-4-1888.
55. ΠΔΣ 761/28-2-1889, 780/16-3-1889, 896/3-6-1889.
56. Θαυμάκος, *Ναϊκά* (ό.π.), 32, ΠΔΣ 236/16-3-1895.
57. Αρχείο ναού, ΠΔΣ 1334/1-11-1897, Εφημ. *Ἐμπρός* 22-3-1899.
58. Θ. Παπαθεοδώρου, «Ὁ ἐν Ἀθήναις Ι.Ν. τοῦ ἀποστόλου Παύλου», *Ἐκκλησία* 1951, 155.

δου, κατασκευάζεται ο τρίτος κατά σειρά ναός, στον τύπο της τρίκλιτης τρουλαίας βασιλικής σταυρικού τύπου. Επιβλέποντες των εργασιών την περίοδο 1902-1905 ήταν ο Γ. Σαρρηκώστας που πιθανολογείται ότι είναι και ο αρχικός μελετητής και ο αρχιτέκτονας Εμ. Μπούκης το 1906 για την ανωδομή, που τροποποιεί την αρχική πρόταση. Οι εργασίες συνεχίζονται τμηματικά τουλάχιστον μέχρι το 1910, ενώ ο εσωτερικός διάκοσμος ολοκληρώνεται το 1937[59].

Σε αντίθεση, η ανέγερση του Αγίου Παντελεήμονα Ιλισού στον τύπο του σταυροειδούς αρχίζει το 1902 σε σχέδια και επίβλεψη της Τεχνικής Υπηρεσίας του Δήμου (Εικ.9). Μετά την ολοκλήρωση της κατασκευής του το 1925, καταρρέει μετά από ραγδαία βροχόπτωση ο τρούλος και η ΒΑ πλευρά του ναού, λόγω κατασκευαστικής αστοχίας[60]. Η αποκατάστασή του ολοκληρώνεται το 1939, ενώ το 1987 επεκτείνεται κατά τον ανοικτό πρόναο, σε σχέδιο του Γ. Γεωργιάδη. Παράλληλα θεμελιώνονται σε σχέδια και επίβλεψη της ίδιας Υπηρεσίας, ο προσωρινός Ναός των Τριών Ιεραρχών Πετραλώνων[61] (1903) και ο σημερινός σταυροειδής ναός του Αγίου Ιωάννη Γαργαρέττας (1905), που επεκτείνεται το 1912 από τον μηχανικό Λεωνίδα Μπάσιο[62]. Την περίοδο κλείνει η θεμελίωση του ναού του Αγίου Παντελεήμονα Αχαρνών το 1910 από τον βασιλέα Γεώργιο Α΄. Δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για τον ναό. Τα σχέδια εκπονούνται από τον διευθυντή της Τεχνικής Υπηρεσίας του Δήμου, Ι. Κολλινιάτη και τον Σ. Ασημακόπουλο, και όπως αναφέρεται στον τύπο της εποχής, ο ναός κατασκευάζεται σε βυζαντινό ρυθμό κατά τους τρούλους και τα κωδωνοστάσια, και σε αρχαίο ελληνικό κατά την πρόσοψη και τον πρόναο[63]. Τη δεκαετία του 1920, κτίζεται λίγο μακρύτερα, νεώτερος ναός σε σχέδια του Γ. Νομικού[64], που συνεχίζει και ολοκληρώνει την αρχική μελέτη του αρχιτέκτονα Ιωάννη Παπαδάκη[65].

Ξεχωριστό γεγονός αποτελεί ο ναός του Αγίου Σώστη. Λόγω της αδυναμίας συγκέντρωσης ικανού χρηματικού ποσού για την ανέγερση του ναού, αλλά και για την αξιοποίηση του περιπτέρου της Ελλάδας στην Παγκόσμια Έκθεση του 1899 στο Παρίσι, αποφασίζεται από το Δήμαρχο Σπ. Μερκούρη η α-

---

59. Ιω. Στουφή-Πουλημένου, «Η εικονογράφηση του ναού του Αγίου Δημητρίου του Νέου, Ψυρρή», στο: *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής τέχνης, Πρακτικά*, Αθήνα 2009, 459-460.

60. Εφημ. *Σκρίπτ* 16-2-1926.

61. ΠΔΣ 2263/2-12-1902, 2675/28-4-1903.

62. Πρακτικά εκκλησιαστικής επιτροπής 9/15-11-1912 και 12/31-5-1913, Αρχείο ναού

63. Εφημερίς *Σκρίπτ* 13-9-1910.

64. Χ. Μπούρας, «Ἅγ. Παντελεήμων Ἀχαρνῶν», στο *Γ. Καρούσος, Οἱ τοιχογραφίες στόν Ἱ. Ναό τοῦ Ἁγ. Παντελεήμονος τῆς ὁδοῦ Ἀχαρνῶν*, Ἀθήνα 1996, 19.

65. www.agiospanteleimon.eu

γορά του, ώστε να λειτουργήσει ως ναός του Σωτήρος[66] (Εικ.10). Ο τρουλαίος σταυρικού τύπου με περιμετρική στοά ναός, που σχεδιάστηκε από το Γάλλο αρχιτέκτονα Lucien Magn, ήταν κατασκευασμένος από μεταλλικό σκελετό επενδεδυμένος με ροδόχρωμη οπτοπλινθοδομή. Έκτοτε τροποποιείται και επεκτείνεται το 1943 και 1969 σε σχέδια του αρχιτέκτονα Γ. Νομικού[67].

Η ανέγερση των ναών ακολουθεί, σύμφωνα με την προϋπάρχουσα νομοθεσία των έργων, το σύστημα της δημόσιας δημοπρασίας υπό την επίβλεψη της Τεχνικής Υπηρεσίας του Δήμου, με προϋπολογισμό και όρους που συντάσσονται από τον αρχιτέκτονα-επιβλέποντα του έργου και εγκρίνονται από το Δημοτικό Συμβούλιο. Καλλιτεχνικές ή εξειδικευμένες εργασίες εκτελούνταν με απευθείας ανάθεση. Εξαίρεση αποτελούν οι προσωρινοί ναοί του Αγίου Νικολάου Πευκακίων[68] και του Αγίου Παύλου[69] οι οποίοι λόγω της δηλωμένης αδυναμίας του Δήμου να ενισχύσει το έργο, κτίζονται το 1887 με την προσφορά των υλικών και την προσωπική εργασία των κατοίκων των αντίστοιχων συνοικιών.

Η δαπάνη ανέγερσης των ενοριακών ναών καλύπτεται αρχικά από δωρεές και εράνους και την εκποίηση της περιουσίας τους. Συνεχίζεται αργότερα με τη λήψη δανείων από την Εθνική Τράπεζα, υπό την εγγύηση του Δήμου, ο οποίος επιβαρύνεται το μηνιαίο τόκο και χρεολύσιο. Τα πρώτα δάνεια συνομολογούνται επί δημ. Π. Κυριακού για την αντιμετώπιση των δαπανών των ναών των *χωρίων Χαλανδρίου, Αμαρουσίου και Κηφισιάς*[70]. Επί δημαρχίας Μ. Μελά (1891-1894), αποφασίστηκε για τη δημοτική ναοδομία η λήψη δανείου συνολικού ύψους 142.500 δρχ, με το οποίο χρηματοδοτήθηκαν ο ναός του Αγίου Νικολάου Πευκακίων, ο Άγιος Κωνσταντίνος, και ο ναός του Αγίου Λουκά Πατησίων[71]. Νέο μεγάλο δάνειο για τις ανάγκες του Δήμου λαμβάνεται επί δημ. Σπ. Μερκούρη, μέρος του οποίου διατέθηκε για την αποπεράτωση των ενοριακών ναών του Αγίου Λουκά, του Αγίου Διονυσίου και του Αγίου Παύλου[72].

Οι ναοί ιδιοκτησίας του ΔΑ, ακολουθούν παρόμοια διαδικασία με αυτήν των ενοριακών ναών και αφορούν σε κοιμητηριακούς και ναούς δημοτικών ιδρυμάτων. Ανεγείρονται σε δημοτικές εκτάσεις, με μειοδοτικές δημοπρασίες και χρηματοδοτούνται από τον τακτικό προϋπολογισμό του Δήμου και δωρεές.

Ο κοιμητηριακός ναός των Αγίων Θεοδώρων του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών ανεγείρεται την περίοδο 1898-1901 και είναι έργο του δημοτικού αρχιτέκτονα-

66. Γ. Π. Παρασκευόπουλος, *Οἱ Δήμαρχοι τῶν Ἀθηνῶν*, Αθήνα ^{2}2001, 534.
67. Μαυρίκου, *Ο Ναός του Σωτήρος* (ό.π.), 170-177.
68. ΠΔΣ 1759/16-1-1887.
69. Παπαθεοδώρου, *Ὁ Ι.Ν. τοῦ ἀποστόλου Παύλου* (ό.π.), 154.
70. ΠΔΣ 2/3-8-1874, 12/17-5-1875, 12/17-6-1877.
71. Παρασκευόπουλος, Οἱ Δήμαρχοι τῶν Ἀθηνῶν (ο.π.), 373-374.
72. ΠΔΣ 587/14-3-1905.

Αρμόδιου Βλάχου[73] στον τύπο του σταυροειδή εγγεγραμμένου ναού, με κλασικιστική μορφολογία (Εικ.11). Συγκρίνεται σε τύπο και διαστάσεις με αυτόν της Ριζαρείου σχολής, τον οποίο έκτισε ο ίδιος αρχιτέκτονας δέκα χρόνια νωρίτερα. Κατά τη διάρκεια της κατασκευής του, η επιλογή της θέσης αμφισβητείται, όπως και το μέγεθος του ναού[74]. Τελικά το σχέδιο διευρύνεται και ολοκληρώνεται το 1901[75]. Η κατασκευή του έργου καλύπτεται από τη δωρεά Χαλδουβάκη[76].

Ο ναός των Αγίων Αναργύρων του Δημοτικού Νοσοκομείου *Ελπίς* στην οδό Ακαδημίας, μεταφέρεται το 1876 από την ανατολική πτέρυγα του νοσοκομείου, στο προαύλιο[77]. Πρόκειται για μονόχωρο μικρών διαστάσεων ναό, λιτής μορφολογίας, πιθανόν έργο του Γερ. Μεταξά, που είχε αναλάβει στην εποχή αυτή την επέκταση του νοσοκομείου.

Αφιερωμένος στους Αγίους Αναργύρους, επίσης, ο ναός του Βρεφοκομείου ανεγείρεται το 1892 σε σχέδια του δημοτικού μηχανικού Σταμάτη Λάρδη[78], στον τύπο του σταυροειδή εγγεγραμμένου με *αθηναϊκό* τρούλο ναό (Εικ.12).

Από τον δημοτικό αρχιτέκτονα Ι. Κολλινιάτη, που εκπονεί και τη μελέτη όλου του νεώτερου νοσοκομειακού συγκροτήματος *Ελπίς* στους Αμπελόκηπους, κατασκευάζεται το 1906 ο σταυροειδής ναός των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης[79].

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, είναι φανερό ότι σε αντίθεση με την Οθωνική περίοδο, όπου η εμπλοκή του Δήμου Αθηναίων στη Ναοδομία της πόλης είναι ουσιαστικά διεκπεραιωτική, προσφέροντας μόνο το πλαίσιο μέσα στο οποίο οικοδομούνται οι νέοι ναοί, στην περίοδο αυτή ο Δήμος επεμβαίνει δραστικά στη διαμόρφωση του αποτελέσματος. Στηρίζει τις πρωτοβουλίες και τις ενέργειες των εκκλησιαστικών επιτροπών και συμβάλλει στην απόκτηση χώρου για την ανέγερση ενοριακών ναών ή την επέκταση του αύλειου χώρου τους. Προσφέρει τη σχεδίαση και την επίβλεψη της πλειονότητας των έργων μέσω των δημοτικών μηχανικών, αναλαμβάνοντας με τον τρόπο αυτό το κόστος των μελετών και ελέγχοντας συγχρόνως το αποτέλεσμα. Σε ορισμένες περιπτώσεις και ανάλογα με τη σπουδαιότητα του έργου, αναθέτει το σχεδιασμό σε γνωστούς αρχιτέκτονες της εποχής, ή διεξάγει αρχιτεκτονικό διαγωνισμό.

---

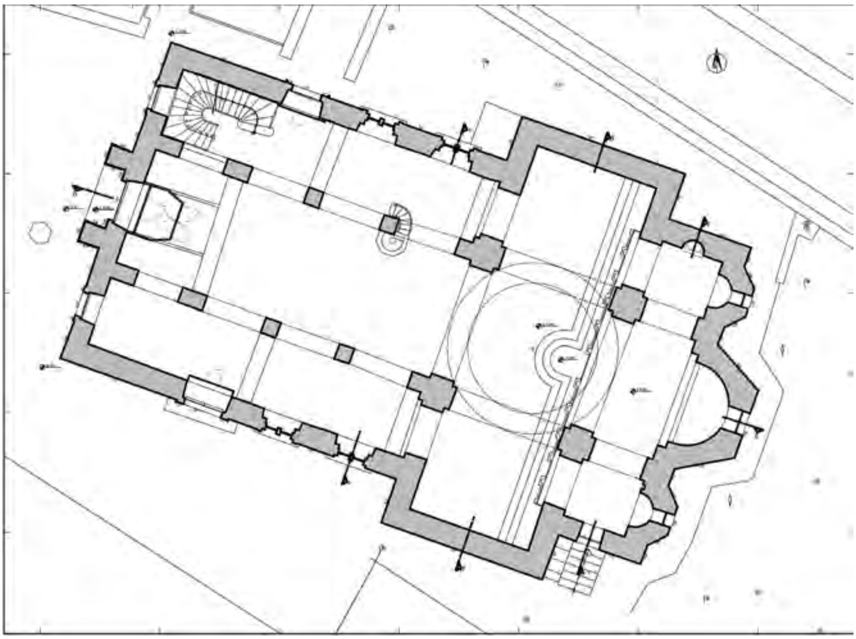
73. Παρασκευόπουλος, *Οἱ Δήμαρχοι τῶν Ἀθηνῶν* (ό.π.), 347.
74. ΠΔΣ 2197/27-8-1898, 2909/1899.
75. ΠΔΣ 1482/11-6-1901.
76. ΠΔΣ 2197/27-8-1898.
77. *Ἀπολογισμός τῶν ἐσόδων-ἐξόδων τοῦ Δήμου Ἀθηναίων διά τό ἔτος 1876,* Ἐν Ἀθήναις 1877, 34.
78. ΠΔΣ 702/19-9-1892, Παρασκευόπουλος, *Οἱ Δήμαρχοι τῶν Ἀθηνῶν* (ό.π.), 373.
79. ΠΔΣ 1377/18-10-1906.

Δεν υπάρχει ένδειξη για κατευθυντήριες γραμμές σχετικά με την τυπολογία των ναών, ούτε καν στην προκήρυξη του διαγωνισμού για τον ναό του Αγίου Νικολάου στα Πευκάκια. Το αποτέλεσμα καθορίζεται από τον εκάστοτε αρχιτέκτονα που επηρεάζεται από το ρεύμα της εποχής και την κοινή γνώμη. Γενικότερα, οι τρουλλαίες βασιλικές των πρώτων χρόνων της περιόδου, αντικαθιστώνται με τον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού. Ενδεχομένως οι τροποποιήσεις που επιχειρούνται κατά τις πολύχρονες επιβλέψεις της κατασκευής των ναών καθορίζονται από γενικότερες κατευθύνσεις της Τεχνικής Υπηρεσίας του Δήμου. Επίσης η οικονομική στήριξη που προσφέρει ο Δήμος στην ανέγερση ή στην επέκταση των ναών είναι σημαντική, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μεγαλοπρεπών ναών.

Συμπερασματικά, ο Δήμος αξιοποιώντας τις δυνατότητες που του δόθηκαν από τη νομοθεσία, είχε την ευκαιρία να συμμετάσχει δυναμικά στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της πόλης που εξελισσόταν ραγδαία, προσφέροντας κτήρια που εκτός από τη σημαντική τους λειτουργική αξία, αποτέλεσαν και τοπόσημα της πόλης.



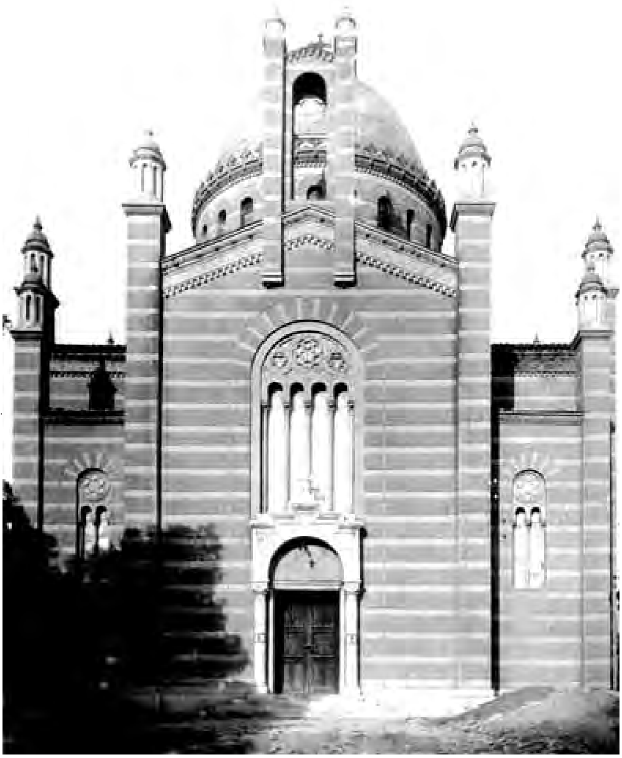
Εικ. 1. Αθήνα. Απόσπασμα χάρτη Χ. Γλένη (1914), όπου απεικονίζονται ο αρχικός και ο νεώτερος ναός του Αγίου Παύλου.



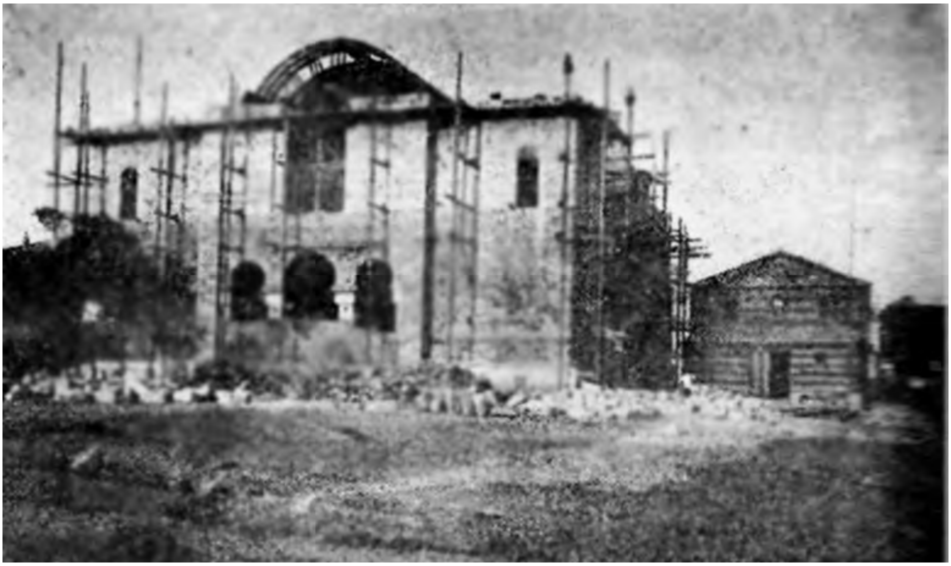
Εικ. 2. Αθήνα. Ναός Αγίου Δημητρίου Ψυρρή. Κάτοψη. (Αποτύπωση Χ. Μπλέτσα - Π. Υφαντή).



Εικ. 3. Μαρούσι. Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου (1907) (Δ. Αιγινίτης, *Το κλίμα της Αττικής*)



Εικ.4.
Πατήσια. Ναός Αγίου Λουκά (1904)
(www.saintlucas.gr)



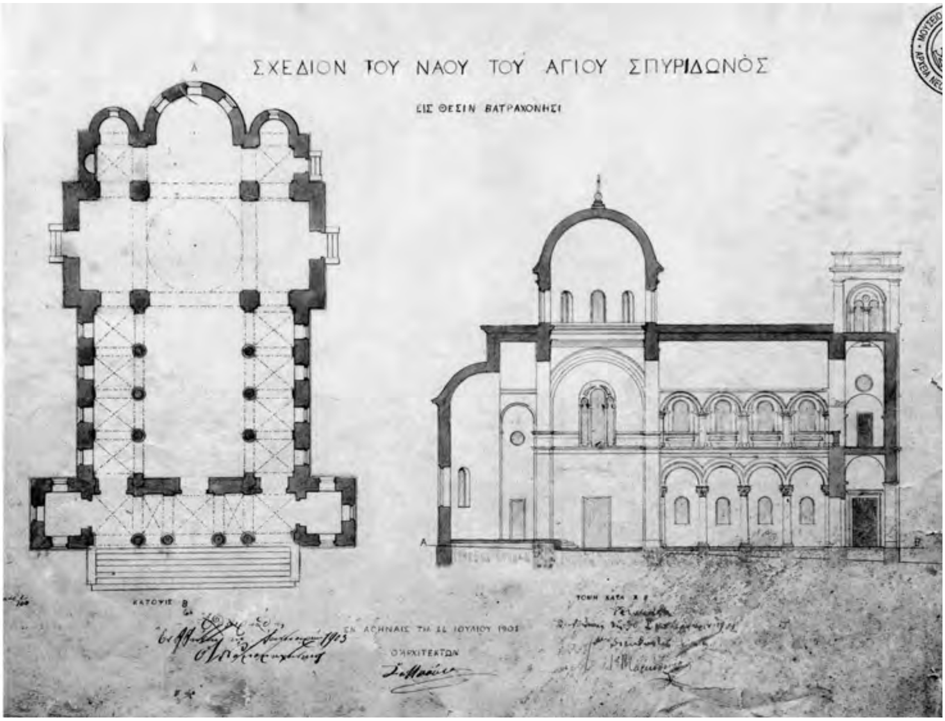
Εικ. 5. Αθήνα. Ναός Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου (1901). Άποψη από τα νοτιοδυτικά κατά τη διάρκεια της ανέγερσης. Διακρίνεται δίπλα του ο αρχικός ναός. (Γ.Π.Παρασκευόπουλος, Οι Δήμαρχοι των Αθηνών, 1907)



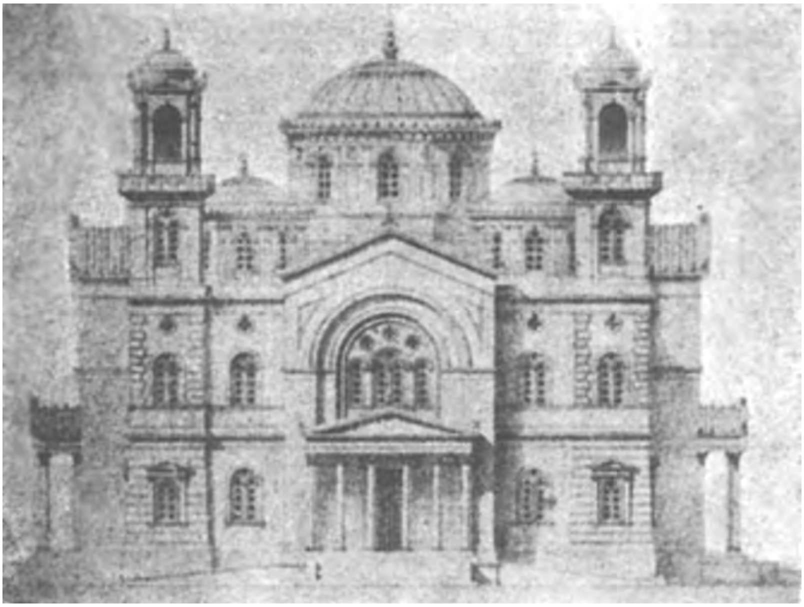
Εικ. 6. Αθήνα. Ναός Αγίου Νικολάου στα Πευκάκια. Πανοραμική άποψη από τα βορειοανατολικά από ψηλά.



Εικ.7. Μπραχάμι. Ναός Αγίου Δημητρίου (1953). Άποψη από τα βορειοδυτικά (Αρχείο Ι.Ναού)



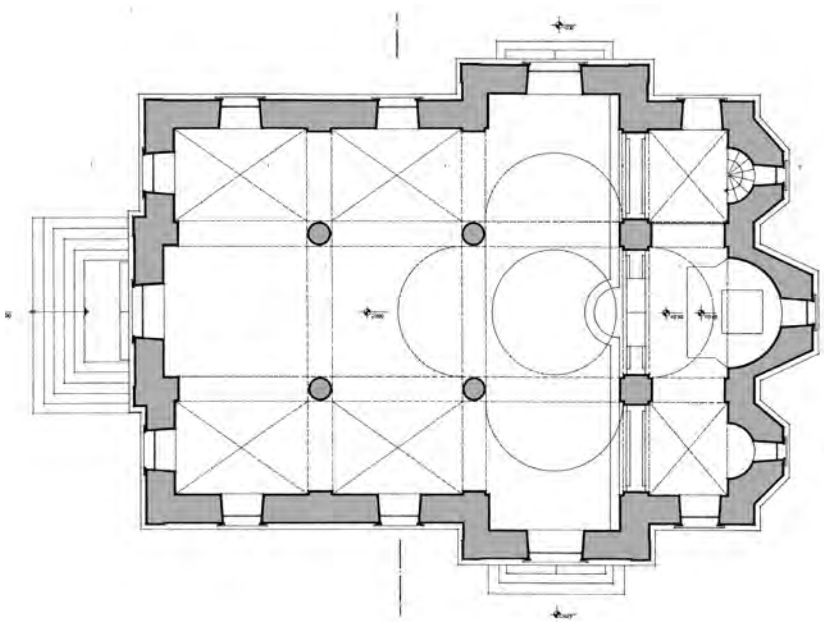
Εικ. 8. Αθήνα. Ναός Αγίου Σπυρίδωνος Σταδίου. Σχέδια (Εμ. Μπούκης 1900) (Αρχείο ΑΝΑ)



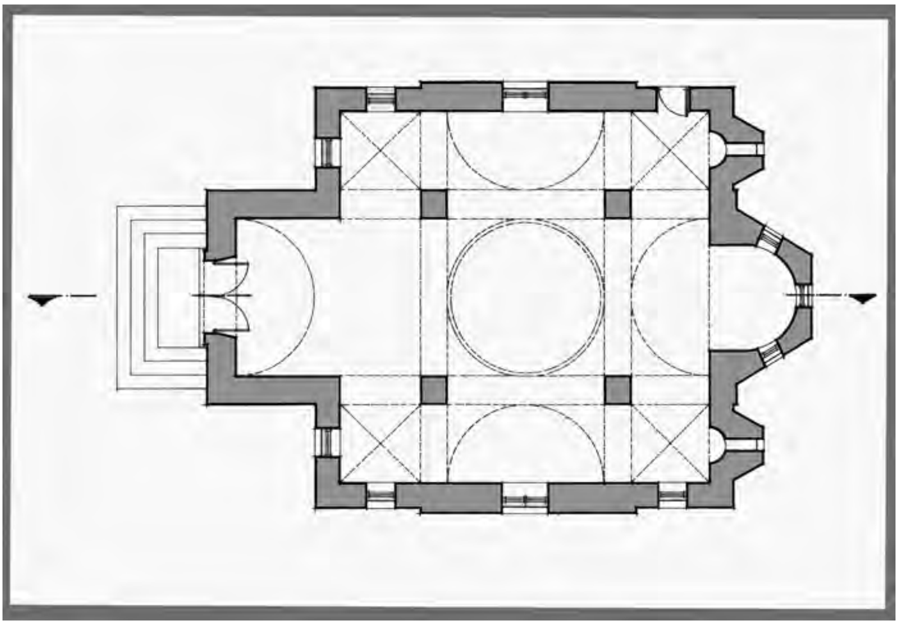
Εικ. 9. Αθήνα. Ναός Αγίου Παντελεήμονος Ιλισσού. Πρόσοψη (Γ.Π.Παρασκευόπουλος, *Οι Δήμαρχοι των Αθηνών*, 1907)



Εικ. 10. Το ελληνικό περίπτερο της Παγκόσμιας Έκθεσης του 1899 στο Παρίσι (Στ. Μαυρίκου, *Ο Ναός του Σωτήρος*, Αθήνα 1991)



Εικ.11. Αθήνα. Ναός Αγίων Θεοδώρων Α΄ Κοιμητηρίου (Αρχείο Δήμου Αθηναίων)



Εικ.12. Αθήνα. Ναός Αγίων Αναργύρων Βρεφοκομείου (Αρχείο Δ. Αθηναίων)

Θεμιστοκλής Μπιλής

Η ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΑΠΟΚΑΤΕΣΤΗΜΕΝΩΝ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΕΙΣΟΔΙΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΜΥΡΤΙΑΣ ΤΡΙΧΩΝΙΔΑΣ

Το άρθρο έχει στόχο την περιληπτική παρουσίαση μιας αρχιτεκτονικής μελέτης[1] που καλείται να θεραπεύσει μια προβληματική κατάσταση, η οποία αποτελεί δυστυχώς κοινό τόπο για τη μεταπολεμική Ελλάδα. Αφορά μια μονή που πυρπολήθηκε τα χρόνια του πολέμου και στη συνέχεια αλλοιώθηκε βάναυσα στο πέρασμα του χρόνου. Αποτελεί μια κοινή ιστορία που συναντάμε παντού στον ελληνικό χώρο και χαρακτηρίζει το ζήτημα διαχείρισης της πολιτιστικής μας κληρονομιάς και μάλιστα της λαϊκής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής[2]. Σπουδαίες μονές με αξιόλογη αρχιτεκτονική ποιότητα έπεσαν θύματα του πολέμου[3] και της εμφύλιας σύρραξης που ακολούθησε. Τα κτήρια αυτά υπέφεραν όπως και οι τοπικές κοινωνίες της περιφέρειας που διαλύθηκαν είτε από τις πολιτικές διώξεις είτε από την καταστροφή των παραγωγικών δομών που έφεραν σαν αποτέλεσμα την μετανάστευση και την εγκατάλειψη. Την αρχιτεκτονική δεν μπορούμε να μην τη συνδυάσουμε με τις εξελίξεις στις τοπικές κοινωνίες. Οι καταστροφές όμως που ακολούθησαν, αργότερα, στο αίτημα της άνετης διαβίωσης από πλευράς των μοναχών αποτέλεσαν ακόμη ένα χτύπημα στο φθαρμένο σώμα της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής κληρονομιάς. Το χάσμα, που ήδη είχε δημιουργηθεί από τον παραδοσιακό τρόπο ζωής και συνέχιζε μέχρι

1. Η μελέτη εκπονήθηκε σε συνεργασία με την Μαρία Μαγνήσαλη, αρχιτέκτονα ΕΜΠ MSc.

2. Για το θέμα σχετικές ανακοινώσεις: Σταύρος Μαμαλούκος, «Πρακτικές επεμβάσεων σε εκκλησιαστικά μνημεία στην Ελλάδα», στο: Ειρήνη Γκαρτσία (επιμ.), *Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική. Παράδοση και σύγχρονη πραγματικότητα*, Ελληνική Εταιρεία Περιβάλλοντος και πολιτισμού, Αθήνα 2011, 51-58 και Πέτρος Κουφόπουλος «Ο μετασχηματισμός της αρχιτεκτονικής του Αγίου Όρους μέσα από τα σύγχρονα έργα αποκαταστάσεων, αναδομήσεων και επεκτάσεων» στο: Ειρήνη Γκαρτσία (επιμ.), *Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική. Παράδοση και σύγχρονη πραγματικότητα*, Ελληνική Εταιρεία Περιβάλλοντος και Πολιτισμού, Αθήνα 2011, 133-158.

3. Σχετικές πληροφορίες στην έκθεση: Υπουργείο Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας – Διεύθυνσις Αρχαιοτήτων και Ιστορικών μνημείων, *Ζημίαι τῶν ἀρχαιοτήτων ἐκ τοῦ Πολέμου καί τῶν στρατῶν κατοχῆς*, Αθήναι 1946, σποράδην.

πριν από τον πόλεμο να επιβιώνει με τους μεταβυζαντινούς τρόπους και πρακτικές, ήταν πλέον μεγάλο. Χωρίς ένα στέρεο μοντέλο οργανωμένης κρατικής προστασίας και με μια κοινωνία που δεν ήταν σε θέση να εκτιμήσει την αξία του λαϊκού πολιτισμού, ήταν μοιραίο να επακολουθήσει, μέσα σε ένα κλίμα νεωτερικότητας, αδιαφορία για την υλική υπόσταση των παλαιών και φθαρμένων οικοδομημάτων, προκαλώντας μια σύγχρονη πραγματικότητα που απέχει από την εκκλησιαστική παράδοση. Η οργανική, θα λέγαμε, χωρίς σχεδιασμό ανάπτυξη με άλλα μέσα (σίδερο και μπετόν) έφερε μια άνευ προηγουμένου παραμόρφωση της εικόνας καθιστώντας πλέον σήμερα αντικείμενο αρχαιολογικής έρευνας την εξεύρεση των όποιων αυθεντικών στοιχείων και μορφών έχουν επιβιώσει. Σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, που αντιμετώπισαν μαζικές καταστροφές από τον πόλεμο με συντεταγμένη πρακτική διατήρησης και προστασίας απόρροια μιας αστικής κουλτούρας που διέθεταν ήδη πριν από το πόλεμο, διέσωσαν έστω την εικόνα όχι μόνο μεμονομένων κτηρίων αλλά και ολόκληρων κέντρων πόλεων (Πολωνία). Ο τρόπος με τον οποίο κάθε κοινωνία διαμορφώνει την πορεία της στον χρόνο συναρτάται από το γενικότερο συλλογικό αξιακό και ιδεολογικό πλαίσιο. Η θεμελίωση του σύγχρονου κράτους την εποχή του μεσοπολέμου, με μια βάναυσα τραυματισμένη αστική τάξη, είχε βραχύβιο χαρακτήρα και έτσι περιορισμένα αποτελέσματα στη διάχυση της γενικότερης παιδείας στον αγροτικό πληθυσμό. Η έλλειψη παιδείας ή έστω πληροφόρησης για την αξία του παρελθόντος για ένα νέο ξεκίνημα κατέστησε ευάλωτο τον πληθυσμό σε κάθε είδους ξενόφερτα πρότυπα ή τέλος έθεσε το παρελθόν μόνο μέσα από το πρίσμα της ικανοποίησης των τρεχουσών πρακτικών αναγκών. Η αξία χρήσης των μνημείων εκτιμήθηκε πολύ περισσότερο από τις αισθητικές και ιστορικές αξίες[4]. Στη συνέχεια σχολιάζεται επιγραμματικά ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν οι άμεσοι εμπλεκόμενοι στο θέμα της διαχείρισης αυτών των μνημειακών συγκροτημάτων, πιο συγκεκριμένα οι μοναστικές κοινότητες, οι τοπικές κοινωνίες και οι αρμόδιες με την προστασία των μνημείων κρατικές υπηρεσίες. Τα μοναστικά συγκροτήματα αποτελούν στη πλειονότητά τους "ζώντα" μνημεία, δηλαδή μνημεία που στεγάζουν χρηστικές λειτουργίες, κελύφη με αρχιτεκτονική και ιστορική αξία στα οποία ζουν και τα διαχειρίζονται οι μοναστικές κοινότητες. Η φυσική αυτή εξοικείωση με το αρχιτεκτόνημα σε συνδυασμό με την άγνοια της πολυσύνθετης αξίας αυτών των μνημείων οδηγεί στην ανάπτυξη υπέρμετρης "ιδιοκτησιακής" νοοτροπίας των διαχειριστών πάνω στο σώμα αυτών των μνημείων. Οι νέες ανέσεις που επιτακτικά εισβάλλουν στον σύγχρονο μοναστικό βίο έρχονται σε ρήξη με το αρχιτεκτονικό περιβάλλον που επινοήθηκε όταν αυτές δεν υπήρχαν. Λύσεις δεν είναι αδύνατες αλλά θέ-

4. Χ. Μπούρας, *ΕΜΠ Σημειώσεις του μαθήματος «Αποκαταστάσεως μνημείων»*, Αθήνα 1989, 34.

λουν έμπνευση, σεβασμό και γνώση των λαϊκών αυτών κατασκευών, μια γενικότερη αναστηλωτική κουλτούρα. Τα μνημεία αυτά αποτελούν εξέχοντα οικοδομήματα με μεγάλη αξία για την κοινωνία ως τόποι προσκυνήματος ή ως τοπόσημα ταυτότητας για τη συλλογική μνήμη των κοινωνιών. Η έλλειψη σεβασμού προς το ίδιο το αρχιτεκτόνημα ή το άμεσο περιβάλλον αυτών των συγκροτημάτων ξεπερνά τον μικρόκοσμο των εμπλεκομένων αφού αλλοιώνει την ταυτότητα του οικισμού ή του τοπίου και τέλος καταστρέφει τη συλλογική μνήμη μιας ολόκληρης κοινότητας ή γενικότερα την εικόνα του παρελθόντος. Οι κοινωνίες αυτές, όμως, κατά κανόνα απληροφόρητες, ποτέ δεν διεκδίκησαν την προστασία της αρχιτεκτονικής αξίας των ταπεινών ή με προθέσεις προσκυνημάτων αλλά αντίθετα συμμετείχαν χρηματοδοτώντας αδρά όλα τα σχετικά φιλόδοξα, εκτός κλίμακας, νεωτεριστικά έργα. Χορηγίες δίδονταν απλόχερα και διοχετεύονταν χωρίς καμία αξιολόγηση των πραγματικών αναγκών. Πολλές φορές την ίδια στιγμή στα ίδια μνημειακά συγκροτήματα που ανεγείρονταν πλήθος τεράστιων και άχρηστων νεωτεριστικών κατασκευών, αυθεντικά και αξιόλογα στοιχεία με αρχιτεκτονική ποιότητα (καμπαναριά για παράδειγμα) μπορεί να έχουν εντελώς απαξιωθεί. Τέλος, οι κρατικοί μηχανισμοί προστασίας ποτέ δεν ήταν επαρκείς (λίγα άτομα, απαιτητικό πολυσχιδές αντικείμενο) για να σηκώσουν το βάρος μιας συνεχούς παρακολούθησης και συνεργασίας με τις μοναστικές κοινότητες. Αργές διαδικασίες και συχνά πουριστικές νοοτροπίες απέκοψαν την πολύτιμη επικοινωνία με τους ανθρώπους που ζουν στο πλαίσιο αυτό των αρχιτεκτονημάτων με αποτέλεσμα αντί επικοινωνία και συνεργασία να υπάρχει αμοιβαία καχυποψία και αυθαιρεσία.

Τα φαινόμενα αυτής της διαχρονικής θα λέγαμε παθογένειας εμφανίζονται μέσα από την ιστορία του συγκεκριμένου παραδείγματος της μονής της Μυρτιάς η οποία βρίσκεται στην ευρύτερη περιοχή του Θέρμου Αιτωλοακαρνανίας κοντά στον ομώνυμο οικισμό και στις παρυφές ενός υψώματος βόρεια της λίμνης Τριχωνίδας. Η μονή είναι ένας ονομαστός τόπος προσκυνήματος με μεγάλη ακτινοβολία. Αποτελεί κηρυγμένο προστατευόμενο μνημείο ήδη από το 1925[5] (Εικ. 1). Εξέχουσα σημασία για το συγκρότημα της μονής έχει το καθολικό, η οικοδομική ιστορία του οποίου ξεκινά το $11^{ο}$ - $12^{ο}$ αι. και συνεχίζεται με καλά διακεκριμένες φάσεις έως τη σύγχρονη εποχή. Η ιστορική συγκυρία της πυρπόλησης της μονής το 1943 και στη συνέχεια η συνεχής δραστηριότητα μέσω φιλόδοξων σχεδίων αποκατάστασης οδήγησαν σε μαζικές ανακατασκευές, καθαιρέσεις προηγούμενων κατασκευών[6], αθρόα χρήση νεωτερικών

5. ΠΔ 18-2-1925 ΦΕΚ 58/Α/11.3.1925

6. Σαρωτικές καθαιρέσεις κελλιών το 1968 στη Μονή Πέτρας στη Νότια Πίνδο, βλ. Π. Μυλωνάς, «Η μονή Πέτρας στην Νότια Πίνδο», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* τ.2, Αθήνα 1982, 121.

υλικών παρόλο που λόγω της σπουδαιότητας του μνημείου υπήρξαν μελέτες που προσπάθησαν να διασώσουν κάτι από την αυθεντική εικόνα του χώρου (Εικ. 2). Τη δεκαετία του '50 καθαιρέθηκε εκ βάθρων η νοτιοανατολική γωνία των πτερύγων και στη θέση της ανοικοδομήθηκε ένα διώροφο αρχικά κτίσμα με πλάκες από οπλισμένο σκυρόδεμα, λιθοδομές και τόξα εσωτερικά). Τη δεκαετία του '70 προτάθηκε η ολοκληρωτική αναστήλωση με φέροντα οργανισμό από οπλισμένο σκυρόδεμα της βόρειας και τμήματος της ανατολικής πτέρυγας. Η πρόταση περιελάμβανε και επέκταση της μονής προς τα βόρεια και είναι ενδεικτική των αντιλήψεων εκείνης της εποχής. Λίγο αργότερα προτάθηκε η αναστήλωση του ερειπωμένου τμήματος της νότιας πτέρυγας. Το 1972 ο καθ. Χ. Μπούρας υπέδειξε ως θέμα διπλωματικής εργασίας στο ΑΠΘ στους Κ. Μαρίνου - Κ. Ψαρράκη την αποτύπωση, τη μελέτη αναπαράστασης της αρχικής μορφής της μονής και τέλος την υποβολή πρότασης αναστήλωσης των πτερύγων. Από την εργασία αυτή προέκυψε ανεκτίμητο υλικό καταγραφής της τότε κατάστασης, πριν από τα μεγάλα έργα που ακολούθησαν. Το 1979[7] το ΥΠΠΟ εκπόνησε τη μελέτη: «Συντήρηση και ανακατασκευή Νότιας πτέρυγας», αφού προηγουμένως εκπονήθηκε μελέτη από μηχανικό του Αγρινίου, η οποία κρίθηκε ανεπαρκής. Η μελέτη περιελάμβανε την αναστήλωση του τμήματος της νότιας πτέρυγας που παρέμενε σε ερειπιώδη κατάσταση και υλοποιήθηκε μερικώς. Προβλέπονταν μπετονένιες πλάκες και ανακατασκευή της αυθεντικής τοξοστοιχίας των χαγιατιών. Η μορφή εξωτερικά αναπαρήγαγε ως ένα βαθμό την αρχική κατάσταση. Το πλάτος του χαγιατιού υλοποιήθηκε στενότερο προκαλώντας σοβαρό πρόβλημα μορφής. Από πλευράς κλίμακας το έργο κρίνεται επιτυχημένο. Η επέμβαση του Υπουργείου δυστυχώς δεν εφαρμόστηκε στη λεπτομέρεια και εκεί χάθηκε η ευκαιρία της συνεπούς έστω αναπαραγωγής της αρχικής μορφής που ήταν πλήρως τεκμηριωμένη. Τα ίδια προβλήματα παρατηρούνται και στη δεύτερη προσπάθεια του ΥΠΠΟ για την ολοκλήρωση της ανακατασκευής της μονής στη βόρεια πτέρυγα. Η νέα πρόταση περιελάμβανε την πλήρη ανακατασκευή της βόρειας πτέρυγας. Η μη υλοποίηση της προτεινόμενης πεσσοστοιχίας, η τοποθέτηση του εσωτερικού μετώπου του κτηρίου σε ελαφρά διαφορετική θέση, η πλημμελής επίλυση του θέματος των σωληνώσεων των υδραυλικών εγκαταστάσεων αλλά τουλάχιστον η σωστή κλίμακα της επέμβασης συνέθεσαν για άλλη μια φορά την απόσταση μεταξύ προθέσεων και αποτελέσματος. Αυτές οι επεμβάσεις είναι και οι τελευταίες που ακολουθούν τη σωστή, τουλάχιστον, διαδικασία. Για τις υπόλοιπες εργασίες είτε στη ανατολική πτέρυγα και στον εξωνάρθηκα (1990[8]) είτε στον

7. Επί ηγουμενίας Σωφρόνιου Βαζούρα.
8. Επί ηγουμενίας Θεόκλητου Ράπτη.

περιβάλλοντα χώρο (2006-2007[9]) δεν έγινε δυνατό να εντοπιστούν κάποια σχετικά έγγραφα και μελέτες είτε στην τοπική εφορεία, είτε στο αρχείο της μονής. Το αποτέλεσμα ήταν η μεγάλη υποβάθμιση του περιβάλλοντος χώρου και η βάναυση αλλοίωση της μορφής της ανατολικής πτέρυγας (Εικ. 3).

Διαβλέποντας τα προβληματικά ζητήματα που έχουν συσσωρευτεί από τις κατά καιρούς επεμβάσεις και την πάροδο του χρόνου, η μονή ανέθεσε στον γράφοντα μελέτη αποκατάστασης του συγκροτήματος. Η μελέτη περιλαμβάνει μια ομάδα 50 εργασιών που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα δράσεων, πιο συγκεκριμένα δράσεις όπως: Εργασίες συντήρησης στο καθολικό, μια προσπάθεια αναστροφής των σπουδαιότερων νεωτερικών μη συμβατών επεμβάσεων, την εισαγωγή στοιχείων που να προσομοιάζουν με τα αυθεντικά στοιχεία της μονής όπως αυτά προκύπτουν από παλαιές φωτογραφίες και σχέδια. Επίσης, προτείνεται η εφαρμογή στοιχείων από παλαιότερες μελέτες, που δεν υλοποιήθηκαν και που είναι συμβατές στο πνεύμα και την εικόνα της μονής και τέλος διαμόρφωση περιβάλλοντα χώρου με συμβατό τρόπο και ήπιες δράσεις Οι όψεις του συγκροτήματος προτείνεται να διαμορφωθούν ριζικά. Η οριστική μορφή της ανατολικής πτέρυγας προέκυψε με ένα έργο του 1950 και με πρόσφατες εργασίες προσθήκης ορόφου τη δεκαετία του '90. Αποτελούν και οι δύο τις ατυχέστερες τόσο από πλευράς όγκου όσο και από πλευράς μορφής επεμβάσεις στο συγκρότημα. Στην εξωτερική όψη της ανατολικής πτέρυγας προτείνουμε την κατεδάφιση της νεωτερικής θύρας και την κατεδάφιση της κάλυψης του παρεκκλησίου, τη διόρθωση των αναλογιών των παραθύρων του ισογείου και την ενοποίηση των στεγών. Όπως σε όλες τις πτέρυγες προτείνουμε η κάλυψη να γίνει με λιθόπλακες όπως τεκμηριώνεται σε φωτογραφία των αρχών του αιώνα. Στην εσωτερική όψη της ανατολικής πτέρυγας προτείνουμε με βάση τις αρχειακές φωτογραφίες μια προσθήκη που αναπαράγει, μέχρι ένα σημείο, την αρχική κατάσταση (Εικ. 4, 5, 6). Έτσι εισάγεται μια αναπαραγωγή του αρχικού κλιμακοστασίου στη γωνία και τα τόξα που διαμόρφωναν αρχικά τη στάθμη του ισογείου. Η κατασκευή τοποθετείται μπροστά από το πρόσωπο των υφιστάμενων μπετονένιων τόξων αποκρύπτοντάς τα. Η ενοποίηση των στεγών ηρεμεί το skyline του συνόλου[10]. Μέσω της πρότασης γίνεται προσπάθεια ανάκτησης της αρχικής πολυμορφίας απομακρύνοντας την αίσθηση νεωτερικότητας και κανονικότητας που χαρακτηρίζει την υφιστάμενη κατάσταση. Στη νό-

9. Επί ηγουμενίας Θεόκλητου Τζάθα.

10. Οφείλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον ηγούμενο της μονής πατέρα Ιωσήφ που αποδέχθηκε ιδέα της μερικής κατεδάφισης της κάλυψης του παρεκκλησίου με σκοπό την αισθητική αποκατάσταση της μορφής μέσω της ενοποίησης των στεγών. Η συνεργασία της τότε εφόρου Βυζαντινών αρχαιοτήτων Μαρίας Καζανάκη στο σημείο αυτό ήταν καθοριστική, την οποία επίσης ευχαριστώ.

τια όψη της νότιας πτέρυγας προτείνεται η κατασκευή με πελεκητή ξυλεία καστανιάς των χαγιατιών, η κάλυψη με λίθινες επενδύσεις των σωληνώσεων καθώς και η επικάλυψη με λίθινη επένδυση των τοιχίων από οπλισμένο σκυρόδεμα. Στην εσωτερική όψη προτείνεται η ολοκλήρωση της τοξοστοιχίας που είχε παλαιότερα προταθεί από το ΥΠΠΟ αλλά ποτέ δεν υλοποιήθηκε. Στη βόρεια όψη προτείνεται η διατήρηση των αρμών με τους οποίους γίνεται φανερή η εξέλιξη του συγκροτήματος, απόκρυψη των εγκαταστάσεων και η κατάργηση της καπνοδόχου του λεβητοστασίου, κατάργηση των εξωτερικών κλιματιστικών μονάδων. Στην εσωτερική όψη της βόρειας πτέρυγας προτείνεται η εισαγωγή των λίθινων ψευτοπεσσών στον εξώστη, η ολοκλήρωση, δηλαδή, της παλαιάς μελέτης του ΥΠΠΟ για τη συγκεκριμένη πτέρυγα.

Η συντήρηση ενός μνημείου συνεπάγεται τη διατήρηση του άμεσου περιβάλλοντος ή όταν έχει υποστεί αλλοιώσεις την αποκατάστασή του. Ακολουθώντας αυτή την επιταγή του άρθρου 6 της Χάρτας της Βενετίας προτείνεται η διαμόρφωση με συμβατό τρόπο και ήπιες δράσεις του περιβάλλοντα χώρου της μονής με ενέργειες όπως η τακτοποίηση χώρου στάθμευσης σε παρακείμενο ελαιώνα χωρίς να κοπεί δένδρο, η υπογειοποίηση των καλωδίων των δικτύων, η τοποθέτηση χώρων υγιεινής για επισκέπτες και τέλος η αναίρεση των περιμετρικών επεμβάσεων που υποβαθμίζουν τον χώρο με φυτεύσεις. Πολλά προβλήματα διαπιστώθηκαν στο καθολικό της μονής. Η οριστική εικόνα του οποίου είναι αποτέλεσμα μιας καλά αναγνώσιμης προσθετικής διαδικασίας. Το εικονογραφικό πρόγραμμα με τις επιγραφές που διαθέτει, ιστορεί με ακρίβεια τις διαδοχικές φάσεις. Από το τέλος της δεκαετίας του '60 ο ναός αποτέλεσε αντικείμενο προστασίας από τις αρμόδιες υπηρεσίες του ΥΠΠΟ. Το 1967 έγιναν αποκαλύψεις των λιθοδομών. Επίσης, πρόσφατα, εκτελέστηκαν εργασίες στεγάνωσης και νέας επικεράμωσης. Οι αισθητικές επιβαρύνσεις του μνημείου είναι σημαντικές και εντοπίζονται: στις νεωτερικές επεμβάσεις στο νάρθηκα και στην κεράμωση. Η κεράμωση τόσο από πλευράς τύπου (απλά, εμπορίου, βυζαντινά λούκια) όσο και από πλευράς απόχρωσης (κίτρινα) δεν αποτελούν καλή επιλογή. Επίσης οι λεπτομέρειες στις άκρες της στέγης δεν συνάδουν με την αρχιτεκτονική του ναού. Κομβικής σημασίας θέμα για τη μελέτη αποκατάστασης του καθολικού είναι το ζήτημα διαχείρισης του νάρθηκα. Ο νάρθηκας με μαρμάρινη επένδυση και τζαμαρίες με σιδεριές με τόξα και χιαστί στοιχεία αποτελούν ξένες προς το μνημείο μορφές. Η υπηρεσία εισηγήθηκε την πλήρη κατεδάφισή του. Η πρόταση ήταν ότι ο νάρθηκας με πλήρη, όμως, αλλαγή της μορφής του[11] (Εικ. 7-8) συνέβαλλε στην ουσιαστική προστασία των τοιχογραφιών. Με τον νάρθηκα μεγαλώνει η χωρητικότητα του ναού αποφορτίζοντας

11. Άλλωστε σε παρόμοιες περιπτώσεις έργων (Ναός Αγίας Άννας Φυλής) το ΥΠΠΟ αποφάσισε την αισθητική αναβάθμιση ενός νεωτερικού νάρθηκα.

από το συνωστισμό, τη σκόνη, τους υδρατμούς και την αιθάλη των κεριών το τοιχογραφημένο μνημείο. Το άναμμα το κεριών δεν αποκόπτεται με αυτό τον τρόπο από το χώρο λατρείας. Σε αντικατάσταση της υφιστάμενης όψης τοποθετείται μια συστοιχία ξύλινων παραθύρων με καΐτια και ξύλινες ποδιές. Η επιλογή του ξύλου έγινε συνειδητά για να δώσει την αίσθηση μιας πιο ανάλαφρης κατασκευής και να δημιουργήσει μια ισχυρή αντίθεση με το μνημείο σημειώνοντας με σαφήνεια τα όρια μεταξύ παλαιού και νέου. Η κατασκευή προέρχεται από το λεξιλόγιο της ιστορικής αρχιτεκτονικής. Το ΚΑΣ συμφώνησε με αυτή την προοοπτική και η μελέτη εγκρίθηκε χωρίς τροποποιήσεις.

Τέλος, επανέρχεται το βασικό ερώτημα: Η αρχιτεκτονική είναι εφικτό να αναιρέσει προβλήματα λαθεμένων επεμβάσεων στο κέλυφος των μονών; Αν και δεν μπορεί να κερδηθεί η αυθεντικότητα με όρους πλέον προσαρμογής ή ένταξης, η αρχιτεκτονική μπορεί να δώσει ικανοποιητικές λύσεις. Μοιραία σε τόσο επιβαρημένες καταστάσεις δεν αποφεύγονται οι συμβιβασμοί, τα αντίγραφα, οι επενδύσεις και οι συμβάσεις. Οι νέες προτάσεις των νέων προσθηκών ή αφαιρέσεων πρέπει να εδράζονται στην προσεκτική αρχαιολογικού τύπου έρευνα κατανόησης του αντικειμένου, διαδικασία που θα οδηγήσει στη σωστή αξιολόγηση και ίσως στην αποφυγή και άλλων επιπρόσθετων λαθών. Πρέπει οι νέες συνθέσεις να προβληματίζονται στο ζήτημα της συνέχειας και να μην προκαλούν ρήξη. Προτείνεται, λοιπόν, μια νέα σύνθεση με παραπομπές όπως συμβαίνει σ' ένα κείμενο ιστορικής ανάλυσης. Η προσήλωση στη λεπτομέρεια με σωστή επίβλεψη και αξιολόγηση των δεδομένων που είναι πιθανόν να προκύψουν κατά την εφαρμογή και η τήρηση των συμφωνημένων και εγκεκριμένων από το συμβούλιο μελετών θα μπορέσει τελικά να αποδώσει μια συμβατή νέα μορφή στο συγκρότημα. Το κομβικό σημείο είναι η συμπόρευση σε ένα κοινό στόχο.

Επιλογή βιβλιογραφίας για την αρχιτεκτονική της Μονής Μυρτιάς

Δ. Λουκόπουλος, «Ἡ ἐν Αἰτωλίᾳ Μονή τῆς Μυρτιᾶς», *ΗΜΕ*, Αθήνα 1938, 306-313.

Α. Ορλάνδος, «Ἡ ἐν Αἰτωλίᾳ Μονή τῆς Μυρτιᾶς», *ΑΒΜΕ 9,* Αθήνα 1961, 79-81 και 84-7

Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967), Β2 *Χρονικά*, σ. 330.

Π. Βοκοτόπουλος - Ευθ. Τσιγαρίδης, *ΑΔ* 23 (1968), Β2 *Χρονικά*, σ. 284.

Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 27 (1972), Β2 *Χρονικά*, σ. 441.

Π. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 28 (1973), Β2 *Χρονικά*, σ. 398.

Δ. Κωστάντιος – Ευγ. Χαλκιά, *ΑΔ* 1979, *Χρονικά.*

Μ. Λαζαρίδης, *ΑΔ* 16 (1960), *Χρονικά* σ.197-8.

Χ. Μπούρας, *Η Ελλαδική Ναοδομία*, Αθήνα 2002, 248-249.

Α. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, συμβολή στη Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη,* Αθήνα 1985

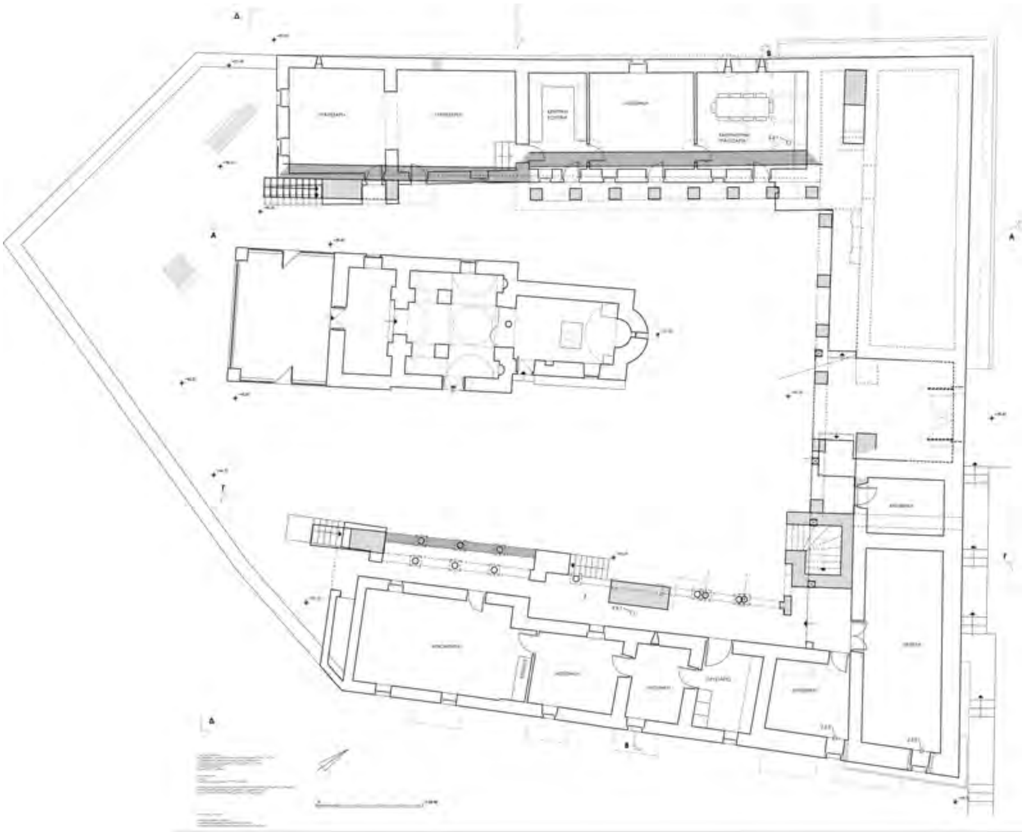
Ν. Καπώνης κ.ά., *Αιτωλοακαρνανία, Τόποι - Μνημεία - Ιστορία*, Αγρίνιο 1995.



Εικ. 1. Μονή Μυρτιάς. Γενική άποψη από τα νοτιοανατολικά (αρχές 20ού αι.).



Εικ. 2. Μονή Μυρτιάς. Γενική άποψη από τα νοτιοανατολικά (2011).



Εικ. 3. Μονή Μυρτιάς. Κάτοψη. Υπάρχουσα κατάσταση ισογείων χώρων (με σκιά οι θέσεις των αρχικών δομικών στοιχείων).



Εικ. 4. Μονή Μυρτιάς. Ανατολική πτέρυγα. Γενική άποψη από τα δυτικά (2011).



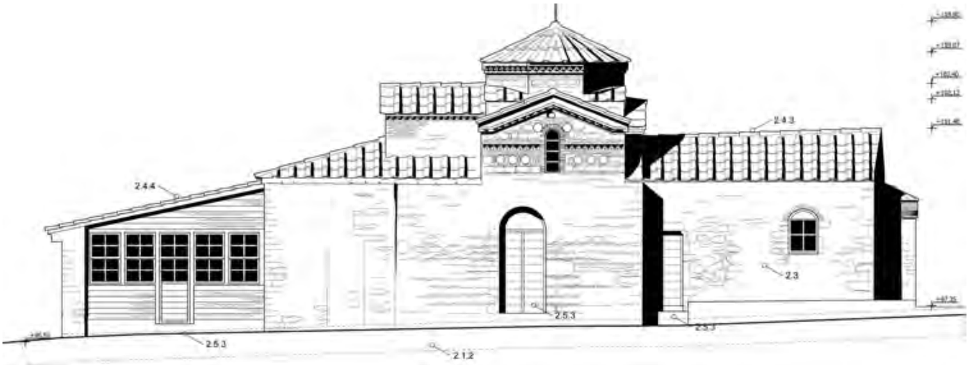
Εικ. 5. Μονή Μυρτιάς. Ανατολική πτέρυγα. Γενική άποψη από τα δυτικά. Πρόταση (Φωτορεαλιστική απεικόνιση).



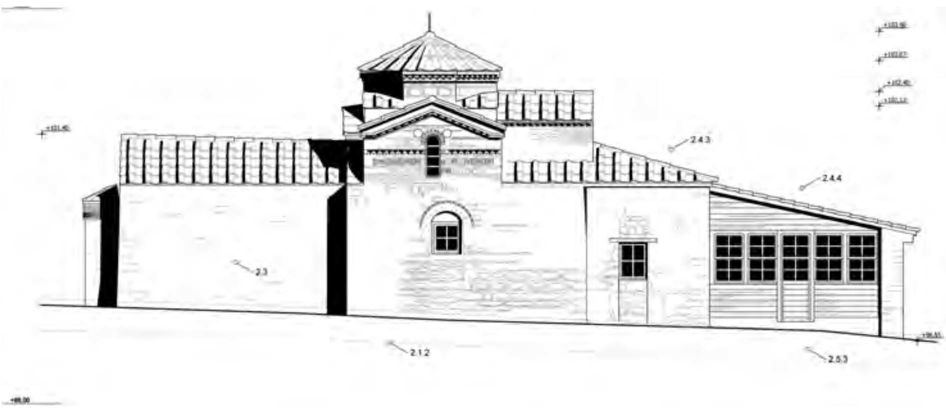
Εικ. 6. Μονή Μυρτιάς. Ανατολική πτέρυγα. Γενική άποψη από τα δυτικά (Αρχείο Μονής Μυρτιάς, αρχές 20^{ού} αι.).



Εικ. 7. Μονή Μυρτιάς. Καθολικό. Γενική άποψη από τα νοτιοδυτικά (2011).



Εικ. 8. Μονή Μυρτιάς. Καθολικό. Νότια όψη. Πρόταση.



Εικ. 9. Μονή Μυρτιάς. Καθολικό. Βόρεια όψη. Πρόταση.

Αργυρώ Σιούντρη

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΚΕΡΝΙΤΣΑΣ ΣΤΗΝ ΑΡΚΑΔΙΑ

> «...Η τέχνη είναι κάτι που βγαίνει μέσα από προγενέστερα στοιχεία. Ξεκάρφωτα δεν βγαίνει τίποτα. Διδάσκεται απ' τα παλιά και στην ανάγκη θα καταφύγεις σ' ό,τι έκαναν οι πρόγονοί σου. Και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η παράδοση είναι σημαντική. Μόνο που πρέπει να την βλέπουμε σαν αφετηρία για μια παραπέρα εξέλιξη κι όχι σαν υπόδειγμα προς αντιγραφή...».
>
> Ράλλης Κοψίδης, *Κατοικία*, Σεπτ.-Νοέμβριος 1981

Στην επαρχία Γορτυνίας του νομού Αρκαδίας, κοντά στα χωριά Βυτίνα και Νυμφασία, βρίσκεται η Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου[1]. Κτισμένη ανάμεσα σε δύο οροσειρές, του Θαυμασίου και του Αργυροκάστρου, αποτελεί ένα από τα αρχαιότερα και σπουδαιότερα μοναστήρια της περιοχής, το οποίο είναι ευρέως γνωστό με το προσωνύμιο Κερνίτσα[2]. Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, η ονομασία αυτή είναι σλαβική και αποτελείται από τη ρίζα «Τζέρνικ» που σημαίνει μαύρος[3]. Έτσι, ονομαζόταν και η ομώνυμη μεσαιωνική πόλη που βρισκόταν βορειοδυτικά της Βυτίνας, εξαιτίας των λατομείων μαύρου μαρμάρου που υπήρχαν στην περιοχή. Από την πόλη αυτή υποστηρίζεται ότι έλαβε αργότερα την ονομασία του το μοναστήρι[4].

---

1. Θερμές ευχαριστίες οφείλουμε στην Ηγουμένη της Ι. Μ. Κερνίτσας Συγκλητική, στον αγιογράφο κ. Γεώργιο Χοχλιδάκη και στην αρχαιολόγο κα Μαρία Αγρέβη για τις πληροφορίες που έθεσαν με προθυμία στη διάθεσή μας. Επίσης, στον κ. Νεκτάριο Μαμάη, ο οποίος εκπονεί διδακτορική διατριβή με θέμα το εκκλησιαστικό έργο του Ράλλη Κοψίδη, για την παροχή πληροφοριών από το προσωπικό αρχείο του ζωγράφου.

2. Το μοναστήρι παλαιότερα έφερε και άλλες ονομασίες, σύμφωνα με γραπτές αναφορές του 18^{ου} και 19^{ου} αι. μ.Χ. Αναφέρεται ως *Αργυρόκαστρο, Δε Πριόν, Αντρονίκου, Κερνίτζα, Κερνίκη, Τζερνίτζα, Τσερνίτσα και Κιρινίτζα*. Ν. Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσης, Ιστορία και Θαύματα*, Αθήναι 1969, 20-27 (στο εξής: Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσης*) και Ντ. Αντωνακάτου - Τ. Μαύρος, *Ελληνικά Μοναστήρια. Πελοπόννησος, Μονές Αρκαδίας*, τόμ. Β', Αθήνα 1979, 99 (στο εξής: Αντωνακάτου - Μαύρος, *Μονές Αρκαδίας*).

3. Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσης*, 31-32.

4. Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσης*, 27-31.

Η ίδρυση της μονής τοποθετείται στον 12ο αι. μ.Χ και κτήτορες θεωρούνται οι Δήμος, Θεόφιλος και Συναδινός Περτζοκολέοι από την Κερνίτσα[5]. Ο αρχικός πυρήνας του μοναστηριακού συγκροτήματος περιλαμβάνει τέσσερα κτιριακά οικοδομήματα σχηματίζοντας το γράμμα «Π»[6]. Στη βορειοανατολική πλευρά βρίσκεται το καθολικό της μονής. Είναι κτισμένο πάνω σε ερείπια παλαιότερου ναού που είχε καεί[7]. Από το 1956 έως το 1967 ανακαινίσθηκε εκ βάθρων και πραγματοποιήθηκαν διάφορα εξωραϊστικά έργα σε ολόκληρο το συγκρότημα, όπως μαρτυρεί σχετική επιγραφή[8].

Το καθολικό είναι ένας συνεπτυγμένος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλο. Στη νοτιοανατολική γωνία του υψώνεται διώροφο καμπαναριό. Η είσοδος πραγματοποιείται από τη δυτική θύρα. Στο εσωτερικό, εντύπωση προκαλεί το καλοδουλεμένο ξυλόγλυπτο τέμπλο (1901), έργο του Γεωργίου Ντινόπουλου, με φορητές εικόνες του 18ου αι. μ.Χ.[9] (Εικ.1).

Ο ναός είναι κατάγραφος με τις τοιχογραφίες να διατηρούνται σε άριστη κατάσταση. Η εικονογράφηση έγινε από τον Ράλλη Κοψίδη με τη βοήθεια του συνεργάτη του Γεωργίου Χοχλιδάκη. Συγκεκριμένα, τον Ιούνιο του 1966 βρέθηκαν στην Κερνίτσα για την ιστόρηση του τρούλου του ναού (Εικ.2). Μαζί τους για συντροφιά ήταν και ο ζωγράφος Γεώργιος Σικελιώτης[10]. Το 1968 ολοκληρώθηκε ο διάκοσμος[11], με εξαίρεση α. τις μορφές αγίων στο βόρειο τοίχο (Εικ. 3),

5. Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσης*, 33-39 και 40-41.

6. Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσης*, 124-130, Αντωνακάτου - Μαύρος, *Μονές Αρκαδίας*, 97-98.

7. Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσης*, 132.

8. «Ο ΠΑΝCΕΠΤΟC ΟΥΤΟC ΝΑΟC ΤΗC Υ. ΘΚΟΥ/ΤΗC ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΗC «ΚΕΡΝΙΤCΗC»/ ΑΝΕΚΑΙΝΙCΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ, ΕΚΑΛΛΩΠΙCΘΗ ΚΑΙ/ ΑΓΙΟΓΡΑΦΗΘΗ ΩC ΚΑΙ ΟΛΗ Η ΜΟΝΗ ΑΠΟ CΕ/CΑΘΡΩΜΕΝΗC ΕΙC ΝΕΑΝ ΠΑΡΟΥCΙΑCΘΗ Η ΜΕΤΑ/ΦΟΡΑ ΤΟΥ ΥΔΑΤΟC ΕΝΤΟC ΤΗC ΜΟΝΗC Η ΑΝΕ/ΓΕΡCΙC ΤΩΝ ΔΥΟ ΞΕΝΩΝΩΝ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΕΡΙ/ΚΑΛΛΟΥC ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΩC ΚΑΙ/Η ΗΛΕΚΤΡΟΔΟΤΗCΙC ΤΗC Ι. ΜΟΝΗC ΕΓΕΝΕΤΟ/ΕΠΙ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΓΟΡΤΥΝΟC ΚΑΙ ΜΕΓΑ/ΛΟΠΟΛΕΩC Κ. ΕΥCΤΑΘΙΟΥ, ΕΠΙ ΗΓΟΥΜΕ/ΝΗC ΜΑΓΔΑΛΗΝΗC ΚΑΙ ΕΦΗΜΕΡΙΟΥ ΚΟC/ΜΑ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΑΔΡΑ CΥΝΔΡΟΜΗ ΦΙ/ΛΟΘΡΗCΚΩΝ ΚΑΙ ΦΙΛΟΜΟΝΑΧΩΝ ΑΠΟ/1956-1967».

9. Διαβάζουμε σχετικά: «ΕΡΓΩ ΤΕ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΝΤΙΝΟΠΟΥΛΟΥ ΕΚ ΒΑΛΤΕΣΙΝΙΚΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ 1901». Σύμφωνα με την παράδοση, το τέμπλο έγινε δωρεά από τον Ντινόπουλο, επειδή στη μονή είχε θεραπευτεί η αδελφή του Αικατερίνη, η οποία έπασχε από φρενοβλάβεια. Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσης*, 137, Αντωνακάτου - Μαύρος, *Μονές Αρκαδίας*, 98.

10. Ρ. Κοψίδης, *Το αρχαίο μοναστήρι της Κερνίτσας και τα περίχωρά του*, Αθήνα 1967, [8].

11. Σύμφωνα με τον Ν. Φλούδα, η εικονογράφηση του ναού ξεκίνησε από τον τρούλο, ακολούθησαν η καμάρα του ι. Βήματος, οι παραστάσεις στο Ιερό και τέλος, οι σκηνές στις καμάρες της εγκάρσιας και δυτικής κεραίας του σταυρού. Επίσης, «το πρώτον εξάμηνον» του 1968 αγιογραφήθηκε η παράσταση της Θεοτόκου πάνω από τη θύρα εισόδου στο ναό. Φλούδας, *Παναγία Κερνίτσης*, 140. Να σημειώσουμε ωστόσο ότι, οι επιγραφές που συνοδεύουν την παράσταση φέρουν τη χρονολογία 1966, την εποχή δηλαδή που ξεκίνησε η εικονογράφηση του ναού. Συγκεκριμένα, διαβάζουμε: «ΔΕΗCΙC ΤΟΥ̃ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ̃ ΘΕΟΥ̃ Ράλλη Κοψίδη ὑπὲρ ἀναπαύσεως /

οι οποίες ζωγραφίστηκαν σε καμβά και στη συνέχεια επικολλήθηκαν, β. την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον δυτικό τοίχο (Εικ. 4) και γ. τη σκηνή της Γέννησης στην Πρόθεση[12]. Οι παραστάσεις αυτές ιστορήθηκαν από τον Κοψίδη, κατά τα έτη 1977 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1980[13].

Ο Ράλλης Κοψίδης και ο Γεώργιος Χοχλιδάκης γεννήθηκαν και οι δύο το 1929[14]. Ο Κοψίδης στο Κάστρο της Λήμνου και ο Χοχλιδάκης στις Αρχάνες Ηρακλείου της Κρήτης. Γνωρίστηκαν στα μέσα της δεκαετίας του ’50, την εποχή δηλαδή που μαθήτευαν και οι δύο κοντά στον Φώτη Κόντογλου[15], η προσωπικότητα του οποίου επηρέασε σημαντικά το μετέπειτα έργο τους[16]. Ο Ράλλης Κοψίδης συνεργάστηκε με το Γεώργιο Χοχλιδάκη στην ιστόρηση αρκετών μνημείων, στα οποία διακρίνεται το προσωπικό ύφος του Κοψίδη[17]. Ενδεικτικά αναφέρουμε το παρεκκλήσιο της Αγίας Αικατερίνης Αμπελοκήπων στο Νοσοκομείο του Ερυθρού Σταυρού (1956)[18], τη Μονή Chevetogne στο Βέλγιο (1959-1961)[19] και την Αγία Τριάδα Ελληνορρύθμων καθολικών στην Αχαρνών (1962)[20].

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί σε γενικές γραμμές την καθιερω-

---

τῆς ψυχῆς τοῦ πατρός αὐτοῦ Ἀθανασίου ͵αϡξς′ 1966» και «Δέησις τοῦ Δούλου τοῦ Θεοῦ Γ. Χοχλιδάκη/ ὑπέρ τῶν τεθνεώτων αὐτοῦ».

12. Τις πληροφορίες οφείλουμε στην Ηγουμένη Συγκλητική και στον κ. Νεκτάριο Μαμάη.

13. Σύμφωνα με πληροφορία της Ηγουμένης Συγκλητικής.

14. Για τα βιογραφικά στοιχεία και το ζωγραφικό έργο του Ρ. Κοψίδη βλ. Γ. Μπόλης, «Κοψίδης Ράλλης», *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών*, Αθήνα 1998, 322-325, Χ. Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική στον εικοστό αιώνα*, (Β′), Αθήναι 2001, 184-189. Για τον Γ.Χοχλιδάκη βλ. Δημοτική Πινακοθήκη Θεσ/νίκης, *Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του*, Θεσσαλονίκη 2002, 117.

15. Ο Κοψίδης μαθήτευσε στον Κόντογλου από το 1953 μέχρι το 1959 και όπως αναφέρει ο ίδιος πρόκειται για τη «μοναδική σχεδόν σπουδή του». Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική*, 1900-1940, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1984, 188 (στο εξής: Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Νεοελληνική ζωγραφική*) και Ν. Παΐσιος, «Ράλλης Κοψίδης. Σύντομη εισαγωγή στο έργο του», *Σύναξη* 99 (Ιούλ.-Σεπτ. 2006), 11-12 (στο εξής: Παΐσιος, «Ράλλης Κοψίδης»).

16. Ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα του διαφορετικού καλλιτεχνικού τους ύφους είναι ο διάκοσμος του Αγίου Ελευθερίου Άρεως (1969-1983) στο Γκύζη.

17. Τα εικαστικά και αισθητικά χαρακτηριστικά του Κοψίδη είναι εμφανή στα έργα των αρχών της δεκαετίας του ’60, Παΐσιος, «Ράλλης Κοψίδης», 11.

18. Τη χρονολογία μάς έδωσε ο κ. Γ. Χοχλιδάκης. Εδώ είχε εργαστεί τα έτη 1935 και 1948 ο Φ. Κόντογλου. Για την εικονογράφηση του παρεκκλησίου, βλ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Νεοελληνική ζωγραφική*, 188, Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, Αθήνα 1991, 120 (στο εξής: Ζίας, *Κόντογλου*), Σπ. Μοσχονάς, *Τάχα ζωγράφοι. Νεοέλληνες δημιουργοί και μνημειακή εκκλησιαστική ζωγραφική στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα 2004, 147-150, διπλωματική εργασία, (στο εξής: Μοσχονάς, *Τάχα ζωγράφοι*).

19. Παΐσιος, «Ράλλης Κοψίδης», 12.

20. Στην κόγχη του ιερού Βήματος διαβάζουμε: «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC / ΡΑΛΛΗ ΚΟΨΙΔΗ / ΚΑΙ Γ.

μένη εικονογραφική παράδοση, με ορισμένες εξαιρέσεις. Αναπτύσσεται σε πίνακες που ορίζονται από ταινία κόκκινου χρώματος με λευκό πλαίσιο, τοποθετημένοι σε επάλληλες οριζόντιες ζώνες.

Ευχαριστιακό και λειτουργικό χαρακτήρα έχουν οι παραστάσεις στο Ιερό (Εικ. 5). Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού Βήματος απεικονίζεται η σκηνή της *Κοινωνίας των Αποστόλων*[21]. Στον ημικύλινδρο ιστορούνται το λειτουργικό θέμα του *Μελισμού* και *ολόσωμοι συλλειτουργούντες Ιεράρχες*[22]. Μεμονωμένες μορφές *Ιεραρχών* τοποθετούνται σε παράπλευρους χώρους του ιερού Βήματος, ο Ιερόθεος στα αριστερά και ο Κύριλλος στα δεξιά.

Το μέτωπο της αψίδας κοσμείται με τρεις παραστάσεις: στο κέντρο απεικονίζεται η *Πλατυτέρα ένθρονη, ανάμεσα σε δύο σεβίζοντες αγγέλους*, αριστερά ο *Ιωνάς εξεμούμενος υπό του κήτους*[23] και δεξιά η *Φλεγόμενη Βάτος*[24]. Στο κάτω τμήμα υπάρχει διακοσμητική ζώνη που περιτρέχει όλο το Ιερό.

Στην Πρόθεση, την κόγχη καταλαμβάνει *η σκηνή της Γέννησης του Χριστού*. Πάνω, μέσα σε στηθάρια, ιστορούνται οι άγιοι *Ιωάννης ο Ελεήμων και Σπυρίδωνας*. Στο Διακονικό, το τεταρτοσφαίριο της κόγχης κοσμείται με τον *Παλαιό των Ημερών*, ενώ στον ημικύλινδρο απεικονίζονται οι άγιοι *Ρωμανός ο Μελωδός* και *Στέφανος ο Πρωτομάρτυς*. Πάνω από την κόγχη, μέσα σε στηθάρια, ιστορούνται οι άγιοι *Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης και Νικόλαος*.

Στο βόρειο τοίχο απεικονίζεται η *Ζωοδόχος Πηγή*[25], ενώ στο νότιο εξελίσσεται η σκηνή της *Θυσίας του Αβραάμ*[26]. Στην καμάρα του ιερού Βήματος ει-

---

ΧΟΧΛΙΔΑΚΗ / 1962». Για την εικονογράφηση του ναού βλ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Νεοελληνική ζωγραφική*, 188 και Μοσχονάς, *Τάχα ζωγράφοι*, 143-147.

21. Για την εικονογραφία του θέματος και τη θέση του στο ναό βλ. Α. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001, 125 κ.ε. (στο εξής: Μαντάς, *Εικονογραφικό πρόγραμμα*).

22. Το θέμα του Μελισμού εμφανίζεται στο ιερό Βήμα από το τέλος του 12[ου] αιώνα. Χ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, Θεσσαλονίκη 2008, 66 κ.ε.

23. Το επεισόδιο εικονίζεται συνήθως στον χώρο του Ιερού, καθώς σχετίζεται με την τριήμερο ταφή και Ανάσταση του Κυρίου, όπως και με την Ενσάρκωση. Ντ. Μουρίκη, «Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ», *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 25 (1970), Μελέται, 230 (στο εξής: Μουρίκη, «Προεικονίσεις»).

24. Για το θέμα και την εικονογραφία του, βλ. Κ. Καλοκύρης, *Μωυσής. Κριτική έρευνα θεμάτων του έργου και της εικονογραφίας του*, Θεσσαλονίκη 1997, 97 κ.ε.

25. Για την εικονογραφία του θέματος βλ., Δ. Πάλλας, «Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, Εικονογραφική ανάλυση και ιστορία του θέματος», *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 26 (1971), Μελέται, 201-224.

26. Η σκηνή συνήθως απαντά στο χώρο της Πρόθεσης και έχει ευχαριστιακό και σωτηριολογικό χαρακτήρα, καθώς συμβολίζει το Πάθος και τη Θυσία του Κυρίου, I. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 145-147.

κονίζεται η *Ανάληψη του Χριστού*[27]. Σε χωριστή στενή ζώνη, ιστορείται το εικονογραφικό θέμα «Άνωθεν οι Προφήται», με τους προφήτες μέσα σε στηθάρια, να κρατούν σύμβολα που πιστοποιούν το όραμα της θεοφάνειάς τους[28].

Στον κυρίως ναό, στον τρούλο δεσπόζει η μορφή του *Παντοκράτορα* (Εικ. 2). Ακολουθούν σε κυκλική ζώνη *αρχάγγελοι, η Παναγία δεόμενη και ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*. Στο τύμπανο απεικονίζονται ολόσωμοι *Προφήτες*: Ησαΐας, Αββακούμ, Σοφονίας, Μωυσής, Δανιήλ, Ηλίας, Δαβίδ και Ααρών. Στα σφαιρικά τρίγωνα εικονίζονται κατά τα καθιερωμένα οι *Ευαγγελιστές*. Στο ανατολικό μέτωπο ιστορείται το *Άγιο Μανδήλιο*[29], κάτω από το οποίο διαβάζουμε: «ἐγένετο ἡ παροῦσα τοιχογραφία/διὰ χειρὸς Ράλλη Κοψίδη/καί Γ. Χοχλιδάκη ἐν μηνὶ Ἰουνίῳ τοῦ ἔτους ͵αϡξς΄ 1966». Απέναντι, εικονίζεται ένα *Σεραφείμ*.

Το Δωδεκάορτο και ο Σωτηριολογικός κύκλος ξεκινούν με τη σκηνή του *Ευαγγελισμού της Θεοτόκου* (Εικ. 6) που καταλαμβάνει συνήθως περίοπτη θέση, όπως εδώ, αφού απεικονίζεται στο μέτωπο της ανατολικής καμάρας[30]. Ο Χριστολογικός κύκλος τοποθετείται στις καμάρες της εγκάρσιας κεραίας του σταυρού. Στη νότια καμάρα απεικονίζονται ανατολικά η *Γέννηση του Χριστού* και δυτικά η *Μεταμόρφωση*, ενώ στο τύμπανο η *Πεντηκοστή* (Εικ. 2). Στη βόρεια καμάρα βρίσκονται ανατολικά η *Εις Άδου Κάθοδος* (Εικ. 6) και δυτικά η *Σταύρωση* (Εικ. 12), ενώ στο τύμπανο η *Υπαπαντή* (Εικ. 7).

Σκηνές από το Θεομητορικό κύκλο[31], καθώς και οίκοι από τον Ακάθιστο Ύμνο καταλαμβάνουν την καμάρα της δυτικής κεραίας. Συγκεκριμένα, στη νότια πλευρά (Εικ. 8) ιστορούνται το *Γενέσιο* και τα *Επτά πρώτα Βήματα της Θεοτόκου*. Στην κάτω ζώνη ιστορούνται οι οίκοι Α, Δ, Ι και Ξ του Ακάθιστου Ύμνου[32]. Στη βόρεια πλευρά (Εικ. 9) στην πρώτη ζώνη εικονίζονται τα *Εισόδια*

---

27. Για τη θέση της σκηνής στο ναό, βλ. γενικά Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α΄ χιλιετηρίδος*, Αθήναι 1981 και Μαντάς, *Εικονογραφικό πρόγραμμα*, 195-201.

28. Βλ. σχετικά, Μουρίκη, «Προεικονίσεις», 217 κ.ε.

29. Για την εικονογραφία και τους συμβολισμούς του, βλ. Στ. Παπαδάκη-Ökland, «Το άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα», *ΔΧΑΕ* 14 (1987-88) 283-294.

30. Ι. Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ* 19 (1996-1997), 201-219, Μαντάς, *Εικονογραφικό πρόγραμμα*, 180-181.

31. Για τα εικονογραφικά θέματα της Γέννησης, της Παναγίας Επταβηματίζουσας και των Εισοδίων της Θεοτόκου βλ. Α. Τριβυζαδάκη, *Θεομητορική εικονογραφία. Η παιδική ηλικία*, Θεσσαλονίκη 2005, 124-168, 173-177, 188-227, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

32. Για την εικονογράφηση των Οίκων του Ακάθιστου Ύμνου βλ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακάθιστου στον κώδικα Garrett 13*, Princeton, Αθήναι 1992, 42-44, 49-54, 62-66, 75-77, 94-95, 100-104, 108-116.

της Θεοτόκου και ο *Ασπασμός της Παναγίας με την Ελισάβετ*. Στη δεύτερη ζώνη, απαντούν οι οίκοι Τ, Φ, Ψ και Ω.

Τον δυτικό τοίχο καταλαμβάνει το εσχατολογικό θέμα της *Δευτέρας Παρουσίας*[33] (Εικ. 4), ενώ τη δυτική θύρα πλαισιώνουν οι μορφές της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας και του Αββά Ζωσιμά, με την καθιερωμένη στη θέση αυτή σκηνή της *Μετάληψης της Οσίας*[34]. Το εικονογραφικό πρόγραμμα ολοκληρώνεται με πλήθος αγίων που καλύπτουν τους πλαϊνούς τοίχους του ναού και αποτελούν δεήσεις αφιερωτών.

Στον νότιο τοίχο από δυτικά προς ανατολικά ιστορούνται ολόσωμοι οι άγιοι: Εφραίμ ο Σύρος, Αθανάσιος ὁ ἐν τῷ Ἄθῳ, Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, Αντώνιος, Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού, Σάββας ο Ηγιασμένος, Γρηγόριος ο Μέγας, Ιωάννης της Κλίμακος, Γρηγόριος ο Ε΄ και Ιωάννης ο Δαμασκηνός (Εικ. 10). Από πάνω εικονίζονται μέσα σε μετάλλια οι άγιοι Μακάριος ο Μέγας, Συμεών ο Νέος Θεολόγος, Χαραλάμπης, Παύλος ο Θηβαίος, ο απόστολος Παύλος, Θεώδωρος (sic) ο Στουδίτης, Δανιήλ ο Στυλίτης, Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, Παχώμιος και Θεόδωρος ο Τήρων. Στα ανοίγματα των παραθύρων του νότιου τοίχου ιστορούνται ολόσωμοι σε ζεύγη οι άγιοι Χριστόδουλος Πάτμου με τον Ισαάκ το Σύρο και Διονύσιος Ζακύνθου με τον Αθανάσιο Χριστιανουπόλεως, ενώ σε μετάλλιο απεικονίζεται ο άγιος Γεράσιμος ο Κεφαλληνίας.

Στον βόρειο τοίχο από δυτικά προς ανατολικά απεικονίζονται ολόσωμοι οι άγιοι Πέτρος ο εν τω Άθω και Ονούφριος, οι αγίες Φιλοθέη η Αθηναία και Βαρβάρα, η αγία Άννα κρατώντας τη Θεοτόκο, οι αγίες Παρασκευή και Ευπραξία (Εικ. 3), οι άγιοι Γεώργιος ο τροπαιοφόρος, Μακάριος ο Αλεξανδρείας και Δημήτριος ο Μυροβλήτης. Από πάνω, μέσα σε μετάλλια, από δυτικά προς ανατολικά, ιστορούνται οι οσίες Θεοδώρα εξ Αιγίνης, Μελάνη και Κασσιανή, οι αγίες Αναστασία η Φαρμακολύτρια, Μαρία η Μαγδαληνή, Μαρίνα και Θεοκτίστη η Λεσβία, οι οσίες Συγκλητική και Ξένη και τέλος η αγία Γλυκερία. Στα ανοίγματα των παραθύρων εικονίζονται σε ζεύγη οι άγιοι Ευθύμιος και Νεκτάριος εξ Αιγίνης και οι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός, ενώ σε μετάλλια βρίσκονται οι αγίες Φεβρωνία και η Φωτεινή η Σαμαρείτης. Η τελευταία ζώνη καλύπτεται με διακοσμητικό μοτίβο.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι για τη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος επιλέγονται ορισμένες μόνο παραστάσεις του Δωδεκαόρτου και βασικές σκηνές του Ευχαριστιακού και του Θεομητορικού κύκλου. Στην εξιστόρηση των

---

33. Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. D. Mouriki, «An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St George near Kouvaras in Attica», *ΔΧΑΕ* 8 (1975-76), 145-171.

34. Για τη σημασία της σκηνής κοντά σε θύρα, βλ. Α. Σέμογλου, *Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α΄ μισού του 16ου αι.*, *Εγνατία* 6 (2001-2002), 224, σημ. 115.

σκηνών δεν τηρείται η ακριβής χρονική σειρά των γεγονότων. Η επιλογή αυτή φαίνεται ότι δεν είναι τυχαία και ανήκει στον Κοψίδη, αφού από τα προσωπικά του ημερολόγια προκύπτει ότι αυτό δεν αποτελεί προτεραιότητα για τον ίδιο[35]. Στη σκέψη του ζωγράφου πρωταρχικό ρόλο έχει η σύμπραξη της αρχιτεκτονικής με τη ζωγραφική[36], γεγονός το οποίο παρατηρείται και σε άλλα μνημεία, όπως στην Αγία Τριάδα Αχαρνών[37]. Οι επιλογές αυτές ωστόσο δεν θα πρέπει να θεωρηθούν αυθαίρετες, καθώς διαθέτουν θεολογικό τεκμήριο.

Συγκεκριμένα, στη νότια καμάρα εικονίζονται η Γέννηση και η Μεταμόρφωση του Κυρίου και στο τύμπανο η σκηνή της Πεντηκοστής. Πρόκειται δηλαδή για παραστάσεις στις οποίες υπάρχει Θεοφάνεια και τονίζονται οι δύο φύσεις του Χριστού. Απέναντι, στη βόρεια καμάρα απαντούν η Σταύρωση με την Εις Άδου Κάθοδο και στο τύμπανο η Υπαπαντή, η οποία αποτελεί προεικόνιση του Θείου Πάθους[38] που ολοκληρώνεται με τη Σταύρωση και ακολουθεί η Ανάσταση του Κυρίου. Εντύπωση ακόμη προκαλεί η απεικόνιση της Κοινωνίας των Αποστόλων στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού (Εικ. 5). Στη θέση αυτή ιστορείται κατά τα συνήθη η Πλατυτέρα, ως σύμβολο της Ενανθρώπησης του Λόγου[39]. Αντίθετα, η Κοινωνία των Αποστόλων από τα μέσα του 10ου αι. μ.Χ. τοποθετείται στον ημικύλινδρο της αψίδας[40].

Για την ασυνήθιστη αυτή επιλογή μπορούμε να υποθέσουμε ότι οφείλεται στις πολύ μικρές διαστάσεις του τεταρτοσφαιρίου. Φαίνεται, δηλαδή, ότι προτιμήθηκε το μέτωπο της αψίδας για την απεικόνιση της Πλατυτέρας, προβάλλοντας έτσι το δόγμα της Θείας Ενσάρκωσης και ακριβώς από κάτω η ιστόρηση της Κοινωνίας των Αποστόλων, ως λειτουργική επανάληψη της Ενσάρκωσης, αποδίδοντας εικαστικά το έργο της Θείας Οικονομίας για τη σωτηρία των ανθρώπων[41]. Στην υπόθεση αυτή, όπως προείπαμε, συνηγορεί το γεγονός ότι βασική αρχή στο έργο του Ράλλη Κοψίδη αποτελεί η αρχιτεκτονική του ναού, η οποία προηγείται της ζωγραφικής και για το τελικό αποτέλεσμα λαμβάνεται πάντα ως ενιαίο σύνολο[42]. Επιπλέον, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας πως ο ζωγραφικός διάκοσμος υλοποιήθηκε σε συνεννόηση με την τότε Ηγου-

---

35. Την πληροφορία οφείλουμε στον κ. Νεκτάριο Μαμάη.

36. Για τη σημασία της αρχιτεκτονικής στις εικαστικές επιλογές του ζωγράφου, βλ. Μοσχονάς, *Τάχα Ζωγράφοι*, 152, σημ. 284.

37. Μοσχονάς, *Τάχα Ζωγράφοι*, 143.

38. Για τη θέση και το συμβολισμό της παράστασης, βλ. H. Maguire, «The iconography of Symeon with the Christ Child in byzantine art», *Dumbarton Oaks Papers* 34-35 (1980-81), 261-269, H. Maguire, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton New Jersey, 1981, 88-89.

39. Μαντάς, *Εικονογραφικό πρόγραμμα*, 57-61, 221.

40. Μαντάς, *Εικονογραφικό πρόγραμμα*, 128.

41. Μαντάς, *Εικονογραφικό πρόγραμμα*, 225.

42. Προσωπικό αρχείο Κοψίδη.

μένη Μαγδαληνή, με την οποία υπήρχε άριστη συνεργασία[43]. Τέλος, παρατηρούμε, ότι ιδιαίτερη θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα κατέχει η Θεοτόκος, επιλογή απόλυτα λογική, καθώς ο ναός είναι αφιερωμένος σε αυτήν.

Τα εικονογραφικά πρότυπα των παραστάσεων μπορούν να εντοπιστούν στην παλαιολόγεια και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, κυρίως της Κρητικής Σχολής, επιρροές που απαντούν και στο τοιχογραφικό έργο του Φώτη Κόντογλου[44]. Οι εικονογραφικοί τύποι που επιλέγονται είναι απλοί και ολιγοπρόσωποι, χωρίς διάθεση αφηγηματικότητας, ενώ από τις σκηνές απουσιάζουν τα δευτερεύοντα επεισόδια. Για την οικονομία του χώρου θα σταθούμε επιλεκτικά στις παραστάσεις της Γέννησης, της Υπαπαντής, της Σταύρωσης και της Ανάστασης του Κυρίου (Εικ. 2, 6, 7).

Η σκηνή της Γέννησης απεικονίζεται δύο φορές. Απαντά στη νότια καμάρα και στην κόγχη της Πρόθεσης. Για την ιστόρησή τους επιλέγονται διαφορετικά πρότυπα και οι παραστάσεις περιορίζονται στα απαραίτητα, χωρίς πολλές λεπτομέρειες. Στη σύνθεση της νότιας καμάρας εντοπίζονται εικονογραφικά στοιχεία γνωστά από παλαιολόγεια έργα, τα οποία ακολουθεί και ο Θεοφάνης στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας[45], π.χ. η στάση της μισοξαπλωμένης Παναγίας που στρέφει το κεφάλι προς το επεισόδιο του λουτρού. Επίσης, παρατηρούμε χαρακτηριστικά από μνημεία της Μακεδονίας, όπως η ιστόρηση του ίδιου του λουτρού και όχι της προετοιμασίας του[46].

Αντίθετα, στην παράσταση της Πρόθεσης απαντούν στοιχεία δυτικής προέλευσης, όπως ο τύπος της γονατιστής Παναγίας, τον οποίο εισάγει στη Μονή Σταυρονικήτα ο Θεοφάνης[47] και η καλαθόπλεκτη φάτνη[48], βασικό χαρακτηριστικό του κύκλου του Ονούφριου, π.χ. η εικόνα από το ναό του Ευαγγελισμού στο Βεράτι[49] και της σχολής της ΒΔ Ελλάδας, για παράδειγμα η σκηνή στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας[50].

43. Προσωπικό αρχείο Κοψίδη.

44. Για το έργο του Κόντογλου βλ. Ζίας, *Κόντογλου*, Γ. Κόρδης, *Παράδοση και δημιουργία στο εικαστικό έργο του Φώτη Κόντογλου*, Αθήνα 2006, Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007 (στο εξής: Στουφή, *Κόντογλου*).

45. G. Millet, *Monuments de l'Athos, Les peintures*, Paris 1927, πίν. 119.2

46. Κ. Καλοκύρης, *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Αθήνα 1956, 60.

47. Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1997, 71.

48. Κ. Καλοκύρης, *Η Φάτνη των Χριστουγέννων στη λατρεία, στην εικονογραφία, στα ομοιώματα. Ιστορική λειτουργική και αρχαιολογική μελέτη*, Ρέθυμνο 1992, 55-79.

49. Ε. Δρακοπούλου, *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας, Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς*, Θεσσαλονίκη 2006, αρ. 12, 65.

50. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration a Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, εικ. 14a.

Για την ιστόρηση της Υπαπαντής επιλέγεται ο εικονογραφικός τύπος Α κατά την κατάταξη του Ξυγγόπουλου[51], γνωστός από παλαιολόγεια έργα, όπως η παράσταση στον ναό του Χριστού στη Βέροια[52]. Σύμφωνα με τον τύπο αυτό[53], τον Χριστό κρατά η Παναγία και πίσω ακολουθούν η Άννα κρατώντας ειλητό και ο Ιωσήφ με δύο περιστέρια. Να σημειώσουμε ότι στην Κερνίτσα η Άννα εικονίζεται με τέτοιον τρόπο, ώστε δεν φαίνεται εάν κρατά ειλητό. Νωρίτερα, στις αντίστοιχες σκηνές στο παρεκκλήσιο της Αγίας Αικατερίνης και της Αγίας Τριάδας Αχαρνών είχε χρησιμοποιηθεί ο τύπος Ε της κατάταξης του Ξυγγόπουλου[54].

Στην απεικόνιση της Σταύρωσης ακολουθείται ο απλός τύπος[55], γνωστός ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή, σε μνημεία όπως του Οσίου Λουκά και της Μονής Δαφνίου[56]. Στον τύπο αυτό εικονίζονται μόνο τα τρία βασικά πρόσωπα, ο Εσταυρωμένος Χριστός, η Παναγία και ο Ιωάννης. Όμοια ιστορούνται οι αντίστοιχες σκηνές στο παρεκκλήσιο της Αγίας Αικατερίνης και στην Αγία Τριάδα Αχαρνών (Εικ. 11), με τη διαφορά ότι στη σύνθεση του παρεκκλησίου προστίθενται η γυναίκα που συγκρατεί τη Θεοτόκο και ο εκατόνταρχος Λογγίνος[57].

Η παράσταση της Ανάστασης εικονογραφείται με τύπο γνωστό από παλαιολόγεια έργα, όπως η Ανάσταση στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη[58] και στον ναό του Χριστού στη Βέροια[59], όπου ο Χριστός ανασύρει από τον τάφο και τον Αδάμ και την Εύα. Στη σκηνή εικονίζονται ακόμη οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με τον Άβελ. Η λιτότητα αυτή παρατηρείται στις αντίστοιχες παραστάσεις του παρεκκλησίου της Αγίας Αικατερίνης, με μικρές διαφορές (Εικ. 12) και της Αγίας Τριάδας Αχαρνών[60].

---

51. Α. Ξυγγόπουλος, «Ὑπαπαντή», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* ΣΤ′ (1929), 329 (στο εξής: Ξυγγόπουλος, «Ὑπαπαντή»).

52. Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Εν Αθήναις 1973, 17 (στο εξής: Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*).

53. Ο συγκεκριμένος τύπος χρησιμοποιείται σπάνια μετά τα μέσα του 14ου και επιβιώνει σποραδικά σε επαρχιακά μνημεία που σχετίζονται κυρίως με την τέχνη της Μακεδονίας, Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, 76, σημ. 372.

54. Ξυγγόπουλος, «Ὑπαπαντή», 332.

55. Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916 (ανατύπ. 1960), 400-405.

56. Ν. Χατζηδάκη, *Ελληνική τέχνη. Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994, εικ. 62, 116.

57. Προσωπική παρατήρηση.

58. P. Underwood, *The Kariye Djami*, III, New York 1966, πίν. 340-359.

59. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 35-39, πίν. ΙΑ′.

60. Προσωπική παρατήρηση.

Η ίδια εικονογραφική λιτότητα είναι φανερή στα κτίρια και στο τοπίο των σκηνών, καθώς χρησιμοποιείται ο απλοποιημένος μεταβυζαντινός σχεδιασμός για την απεικόνισή τους[61], ο οποίος νωρίτερα είχε υιοθετηθεί και από τον Κόντογλου[62]. Οι συνθέσεις χαρακτηρίζονται από συμμετρία, ρυθμό και λιτότητα. Οι μορφές είναι ήρεμες, έχουν συγκρατημένες χειρονομίες και εκφράσεις χωρίς έντονη δραματικότητα ή πάθος. Σχεδιάζονται ψηλόλιγνες, με μικρά κεφάλια και πρόσωπα με καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά. Τα χρώματα είναι απαλά και δεμένα μεταξύ τους, ενώ αποφεύγονται οι έντονοι χρωματισμοί, παρόλη την πλούσια τονική κλίμακα.

Στο έργο διακρίνονται έντονα τα προσωπικά γνωρίσματα του καλλιτεχνικού ύφους του Ράλλη Κοψίδη. Συγκεκριμένα, η καθαρότητα της φόρμας, η λιτότητα του σχεδίου, τα συμπληρωματικά χρώματα, η χρήση του άδειου χώρου, οι μικρές λεπτομέρειες (δέντρα, πουλιά, κ.λπ.) που αποτελούν συμπληρωματικά στοιχεία των παραστάσεων. Επίσης, κάνει εκλεκτικιστική χρήση της παράδοσης και στοιχείων της λαϊκής τέχνης, τα οποία εντοπίζουμε ιδιαίτερα στη διακοσμητική του αντίληψη. Για παράδειγμα, στα υφάσματα των ενδυμάτων των αγίων Γρηγορίου του Ε΄ (Εικ. 10) και Νεκταρίου Αιγίνης, στον αρχιτεκτονικό και φυτικό διάκοσμο και γενικώς στα διακοσμητικά μοτίβα. Τα χαρακτηριστικά αυτά εντοπίζονται (σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό) και σε προγενέστερα έργα του ζωγράφου, π.χ. στην Αγία Τριάδα Αχαρνών (1962), καθώς και σε μεταγενέστερα, π.χ. στον εξωνάρθηκα της Ι. Μ. Πεντέλης (1969-1971)[63].

Συνοψίζοντας, το έργο διακρίνεται για την απλότητα και τη ζωγραφική του ποιότητα. Χαρακτηρίζεται από την εικαστική γλώσσα του Ράλλη Κοψίδη, η οποία παρουσιάζεται κατασταλαγμένη ιδίως στις συνθέσεις που ιστορούνται μετά το 1977. Αυτό σε συνδυασμό με το γεγονός ότι πρόκειται για ένα από τα τελευταία έργα του, τόσο πριν την εργασία του στον Άγιο Παύλο της Γενεύης[64] (1975), αλλά και μετά, το καθιστούν ιδιαίτερα σημαντικό.

61. Προσωπική παρατήρηση. Το ίδιο παρατηρείται στο παρεκκλήσιο της Αγ. Αικατερίνης και της Αγίας Τριάδας Αχαρνών, Μοσχονάς, *Τάχα ζωγράφοι*, 147.

62. Στουφή, *Κόντογλου*, 165-167.

63. Μοσχονάς, *Τάχα Ζωγράφοι*, 150-151, Δ. Παυλόπουλος, «Ράλλης Κοψίδης: Ο ερημικός της τέχνης του», *Σύναξη* 99 (Ιούλ.-Σεπτ. 2006), 9.

64. Για τον Άγιο Παύλο βλ. Μοσχονάς, *Τάχα Ζωγράφοι*, 151-157, Γ. Κόρδης, «Η εικονογραφική πρόταση του Ράλλη Κοψίδη στον ι. ναό του Απ. Παύλου στο Σαμπεζύ», *Σύναξη* 99 (Ιούλ.-Σεπτ. 2006), 15-22.



Εικ. 1. Νυμφασία. Καθολικό Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου.
Εσωτερική άποψη του ναού.



Εικ. 2. Νυμφασία. Καθολικό Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου.
Εσωτερική άποψη του ναού (1966-1968).



Εικ. 3. Νυμφασία. Καθολικό Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου.
Βόρειος τοίχος. Αγίες (1977-1980).



Εικ. 4. Νυμφασία. Καθολικό Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Δυτικός τοίχος.
Η σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας (1977-1980).



Εικ. 5. Νυμφασία. Καθολικό Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Άποψη του Ιερού.



Εικ. 6. Νυμφασία. Καθολικό Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Η Εις Άδου Κάθοδος. Κάτω, ο Αρχάγγελος από την παράσταση του Ευαγγελισμού.

Εικ. 7.
Νυμφασία.
Καθολικό Ιεράς Μονής
Κοιμήσεως της Θεοτόκου.
Η Υπαπαντή του Χριστού.

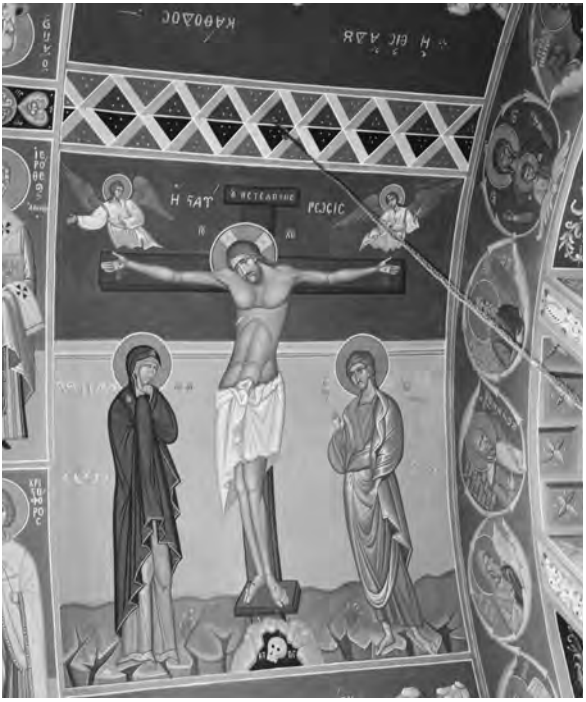
Εικ. 8. Νυμφασία. Καθολικό Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Το Γενέσιο και τα Επτά πρώτα Βήματα της Θεοτόκου και οι Οίκοι Α, Δ, Ι, Ξ του Ακάθιστου Ύμνου.



Εικ. 9. Νυμφασία. Καθολικό Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Τα Εισόδια της Θεοτόκου, ο Ασπασμός και οι Οίκοι Τ, Φ, Ψ, Ω, Κερνίτσα.



Εικ. 10. Νυμφασία. Καθολικό Ιεράς Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Άποψη του νότιου τοίχου. Άγιοι Ιωάννης της Κλίμακος, Γρηγόριος ο Ε΄, Ιωάννης Δαμασκηνός.



Εικ. 11.
Αθήνα, Αχαρνών.
Αγία Τριάδα
Ελληνορρύθμων.
Η Σταύρωση (1962).



Εικ. 12.
Αθήνα, Αμπελόκηποι.
Παρεκκλήσιο
της Αγ. Αικατερίνης
στο Νοσοκομείο
του Ερυθρού Σταυρού.
Η Ανάσταση
του Κυρίου (1956)

Σωκράτης Λούπας

ΤΑ ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΑΝΩΤΑΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΑΘΗΝΑΣ. ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ.

Η καταγραφή της συλλογής των έργων τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας, που πραγματοποιήθηκε –για πρώτη φορά στην ιστορία του Ιδρύματος– κατά τα χρονικά διαστήματα 2005-2007 και 2008-2009, ανέδειξε περισσότερα από 8.000 έργα τέχνης (πίνακες, σχέδια, χαρακτικά, γλυπτά, κατασκευές κ.ά.) τα οποία, στο σύνολό τους σχεδόν, πλην ορισμένων δωρεών, προέρχονται από τους φοιτητές της Σχολής[1]. Μέσα σε αυτή τη μεγάλη συλλογή υπάρχει μια μικρή ομάδα έργων, περίπου 200 ζωγραφικά και 50 γύψινα γλυπτά, τα οποία είναι αντίγραφα έργων βυζαντινής, μεταβυζαντινής και λαϊκής τέχνης. Το *corpus* αυτό των αντιγράφων προέρχεται από τις εκπαιδευτικές αποστολές φοιτητών με τη συνοδεία καθηγητών της Σχολής σε περιοχές της ελληνικής επαρχίας. Οι αποστολές διήρκεσαν για περίπου δεκαεπτά χρόνια, από το 1957 έως το 1974 και πραγματοποιούνταν μια φορά το χρόνο, στα πρώτα χρόνια κατά τη διάρκεια του ακαδημαϊκού έτους και έπειτα κατά την περίοδο των θερινών διακοπών.

Η παρούσα μελέτη φιλοδοξεί να φωτίσει τις συνθήκες δημιουργίας των αντιγράφων εκκλησιαστικής ζωγραφικής και να παρουσιάσει –σε μια πρώτη

---

1. Βλ. σχετική ιστοσελίδα: www.gallery.asfa.gr, όπου και περισσότερες πληροφορίες για το ιστορικό της Πινακοθήκης της ΑΣΚΤ, της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας εν γένει αλλά και για το έργο:«Τεκμηρίωση και ανάδειξη των απαρχών της εξέλιξης της νεοελληνικής τέχνης: Η πινακοθήκη της ΑΣΚΤ (1837-2003)». Η επιστημονική καταγραφή και ψηφιοποίηση της Συλλογής έγιναν κατά την περίοδο 2005-2007 από τον γράφοντα και τους συναδέλφους ιστορικούς της τέχνης κύριο Σπύρο Μοσχονά, διδάκτορα του Πανεπιστημίου Αθηνών, και την κυρία Νατάσα Μπαλάσκα, μουσειολόγο και από τον γράφοντα κατά την περίοδο 2008-2009. Η επιστημονική εποπτεία του έργου έγινε από την κυρία Ναυσικά Πανσελήνου, τ. Καθηγήτρια της ΑΣΚΤ, τον κύριο Γιώργο Χαρβαλιά, Καθηγητή και μετέπειτα Πρύτανη της ΑΣΚΤ (2009-2014), τον κύριο Νίκο Δασκαλοθανάση, Καθηγητή της ΑΣΚΤ και την κυρία Νίκη Ζαχιώτη, τ. υπεύθυνη της Πινακοθήκης και της Βιβλιοθήκης της ΑΣΚΤ. Το έργο συγχρηματοδοτήθηκε από το Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης και το Ελληνικό Κράτος.

μορφή– το ιστορικό της εκπαιδευτικής και καλλιτεχνικής εκείνης δραστηριότητας[2].

Κύριο υλικό της έρευνας για την ιστορική τεκμηρίωση της δημιουργίας των αντιγράφων υπήρξε το αρχείο της ΑΣΚΤ και συγκεκριμένα οι τόμοι των Πρακτικών των συνεδριάσεων του Συλλόγου των Καθηγητών της Σχολής, η σχετική αλληλογραφία, χειρόγραφες καταγραφές των αντιγράφων από την εποχή της παραγωγής τους και άλλα διοικητικά και ποικίλου περιεχομένου έγγραφα.

Σημαντικό μέρος της έρευνας πραγματοποιήθηκε ακόμη στα *Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής* του Μουσείου Μπενάκη, όπου έχει παραχωρηθεί και φυλάσσεται το προσωπικό αρχείο του σημαντικού αρχιτέκτονα Παύλου Μυλωνά (1915-2002), ο οποίος ως καθηγητής στην έδρα του μαθήματος «Στοιχεία Αρχιτεκτονικής, Ρυθμολογίας και Προοπτικής» της ΑΣΚΤ (1956-1982) εισηγήθηκε και οργάνωσε τις πρώτες εκπαιδευτικές αποστολές των φοιτητών στην επαρχία για τη δημιουργία αντιγράφων[3].

Τα ίδια τα έργα αποτέλεσαν ακόμη σημαντική πηγή πληροφοριών καθώς, αν και ανυπόγραφα, φέρουν στην πίσω όψη τους ενεπίγραφα στοιχεία, όπως το όνομα του φοιτητή-δημιουργού, το έτος και τον τόπο αποστολής και πληροφορίες για τα πρωτότυπα έργα τέχνης από τα οποία προέρχονται: βυζαντινά και μεταβυζαντινά μοναστήρια, εκκλησίες και λαϊκά αρχοντικά της ηπειρωτικής και νησιωτικής Ελλάδας, καθώς και άλλα απομακρυσμένα μνημεία και έργα.

Προφορικές μαρτυρίες παλαιότερων υπαλλήλων της ΑΣΚΤ αλλά και αποφοίτων της και σήμερα καθιερωμένων καλλιτεχνών συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας περισσότερο ολοκληρωμένης εικόνας σχετικά με τη συγκρότηση της συλλογής αντιγράφων.

Στη συνεδρίαση του Συλλόγου Καθηγητών[4] της Σχολής στις 28-6-1957,

2. Στην ιστοσελίδα της Σχολής (βλ. παραπάνω υποσημείωση) είναι δημοσιευμένα τα ζωγραφικά αντίγραφα μαζί με τα υπόλοιπα έργα τέχνης της Συλλογής. Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στην υπεύθυνη του Αυτοτελούς Τμήματος Πινακοθήκης, Εκθέσεων, Φωτογραφικού Αρχείου και Ντοκουμέντων της ΑΣΚΤ κυρία Μαρία Μαμαλίγκα για την ευγενική παροχή πληροφοριών κατά τη διάρκεια της έρευνας στο αρχείο της Σχολής και για την παροχή της άδειας δημοσίευσης των φωτογραφιών ορισμένων ζωγραφικών αντιγράφων στην παρούσα μελέτη. Ευχαριστίες εκφράζονται στις βιβλιοθηκονόμους της βιβλιοθήκης της ΑΣΚΤ κυρία Μαρίνα Κομπολύτη και κυρία Χρυσάνθη Γεωργούλη για την παροχή βοήθειας στην έρευνα του υλικού.

3. Η έρευνα θα ήταν ασφαλώς ημιτελής χωρίς τη συμβολή της κυρίας Αλεξάνδρας Καραγεώργου, συνεργάτριας του Παύλου Μυλωνά και επιμελήτριας του έργου του, η οποία δάνεισε στον γράφοντα σπάνιο υλικό προς μελέτη από το προσωπικό αρχείο του αρχιτέκτονα και προς την οποία εκφράζονται θερμές ευχαριστίες.

4. Καθηγητές της Σχολής το 1957, εκτός από τον Παύλο Μυλωνά, ήταν ο γλύπτης Γιάννης Παππάς (εκτελών χρέη διευθύνοντος λόγω του θανάτου του Γιάννη Κεφαλληνού), ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (που εξελέγη διευθυντής τον Σεπτέμβριο του 1957), οι ζωγράφοι Γιάννης Μόραλης, Ανδρέας Γεωργιάδης και ο ιστορικός της τέχνης Παντελής Πρεβελάκης.

ένα μόλις χρόνο μετά την εκλογή του Π. Μυλωνά, εντοπίστηκε η πρώτη εισήγησή του προς τον Σύλλογο των Καθηγητών για οργάνωση αποστολών στην επαρχία «πρὸς ἀποθησαυρισμὸν τῆς λαϊκῆς τέχνης»[5]. Ο Σύλλογος έκανε δεκτή την εισήγηση και επιπλέον αποφασίστηκε να αναζητηθούν χορηγίες για τη χρηματοδότηση των αποστολών. Η χορηγία, ύστερα από συνεννοήσεις του Π. Μυλωνά, του Μ. Τόμπρου και του Γ. Μόραλη, ήρθε πολύ σύντομα από το Βασιλικό Εθνικό Ίδρυμα «διὰ τὴν περισυλλογὴν καλλιτεχνικοῦ καὶ λαογραφικοῦ ὑλικοῦ εἰς τὰς ἐπαρχίας»[6]. Παράλληλα, στους ετήσιους οικονομικούς προϋπολογισμούς της Σχολής προστέθηκε άρθρο-κονδύλι, το οποίο, για όλη τη δεκαετία του 1960 μέχρι και το 1974, είχε την πάγια διατύπωση: «Ἀποστολὴ σπουδαστῶν, ἐπιβλεπόντων Καθηγητῶν καὶ ἀγορὰ ὑλικῶν διὰ τὴν αντιγραφὴν ἔργων Λαϊκῆς, Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Τέχνης ὡς καὶ ἔξοδα ὀργανώσεως σχετικῆς ἐκθέσεως». Η χορηγία του Βασιλικού Εθνικού Ιδρύματος για την αποστολή φοιτητών στην επαρχία και την παραγωγή αντιγράφων συνεχίστηκε μέχρι το 1960, ενώ ήδη από το 1959 τα έξοδα των αποστολών άρχισε να καλύπτει το Υπουργείο Παιδείας[7].

Η πρώτη αποστολή για τη δημιουργία αντιγράφων πραγματοποιήθηκε το φθινόπωρο του 1957 με προορισμό τη Λέσβο, διήρκεσε πέντε εβδομάδες και αποτελούνταν από μια ομάδα δέκα φοιτητών, η οποία με τη συνοδεία του Παύλου Μυλωνά περιηγήθηκε το νησί μελετώντας και αντιγράφοντας εκκλησιαστικά και κοσμικά μνημεία και έργα τέχνης.

Από τα Πρακτικά των συνεδριάσεων του Συλλόγου των Καθηγητών προκύπτει ότι προγραμματίστηκαν συνολικά είκοσι έξι αποστολές σε περιοχές της ελληνικής επαρχίας και συγκεκριμένα: το 1957 και το 1958 στη Λέσβο, το 1959 στην Κρήτη και το Πήλιο, το 1959 στην Κύπρο (ένας φοιτητής), το 1960 στη Λέσβο, την Ήπειρο, την Εύβοια και τη Σκύρο, το 1961 στην Ήπειρο και την Κρήτη, το 1962 στον Μυστρά, το 1964 στο Πήλιο και τον Βόλο, το 1965 στην Αίγινα και τη Λέσβο, το 1966 στη Σκύρο, το 1967 στην Ύδρα και τις Σπέτσες, το 1968 στη Θεσσαλονίκη και την Καστοριά, το 1969 στη Θεσσαλονίκη, το 1971 στη Μήθυμνα της Λέσβου, το 1972 στη Χίο και το 1973 στα Ιωάννινα. Τα έτη 1963 και 1970 δεν πραγματοποιήθηκαν αποστολές, χωρίς να αναφέρεται η αιτία. Η τελευταία αποστολή προγραμματίστηκε για τις 20-7-1974 με προορισμό τη Ρόδο και διάρκεια ενός μήνα[8]. Ωστόσο η αποστολή εκείνη διακόπηκε αμέσως μετά την έναρξή της, λόγω της κυπριακής τραγωδίας και της

5. *Πρακτικά Συνεδριάσεων Συλλόγου Καθηγητών ΑΣΚΤ* (στο εξής: Π.Σ.) τ. 7, συνεδρίαση 28-6-1957, άρθρ. δ′.

6. Π.Σ., τ. 7, συνεδρίαση 10-8-1957, άρθρ. 1.

7. Π.Σ., τ. 8, συνεδρίαση 13-7-1959, «ανακοινώσεις προ ημερησίας διατάξεως».

8. Π.Σ., τ. 11, συνεδρίαση 3-4-1974, άρθρ. 4.

γενικής επιστράτευσης που ίσχυσε και για τους φοιτητές[9]. Για την υπόλοιπη δεκαετία του 1970 δεν εντοπίστηκε στα Πρακτικά των συνεδριάσεων του Συλλόγου οποιαδήποτε αναφορά σε αποστολή φοιτητών για την παραγωγή και συλλογή αντιγράφων.

Η διάρκεια των αποστολών ήταν τέσσερις με πέντε εβδομάδες και ο αριθμός των φοιτητών που συμμετείχαν κυμαινόταν από δέκα έως είκοσι ανά αποστολή. Την ομάδα συνόδευε πάντα ένας Καθηγητής της Σχολής, ενώ συνήθως είχε προηγηθεί συνεννόηση με τοπικούς παράγοντες της περιοχής που θα επισκέπτονταν η ομάδα, όχι μόνο για την επίλυση πρακτικών ζητημάτων (διαμονή, προμήθεια υλικών ζωγραφικής και πλαστικής) αλλά και για τον εντοπισμό εκκλησιαστικών και λαϊκών μνημείων, άξιων προς αντιγραφή. Η επιλογή των φοιτητών γινόταν από τους Καθηγητές της Σχολής.

Στις αποστολές των πρώτων ετών εντοπίζονται –μεταξύ άλλων– τα ονόματα των φοιτητών ζωγραφικής και γλυπτικής: Δημήτρη Μυταρά, Λευτέρη Κανακάκη, Λουκά Βενετούλια, Κύριλλου Βενιάδη, Δημήτρη Αρμακόλα (αποστολή 1957 στη Λέσβο), Ελένης Αλευρά, Πέπης Σβορώνου, Δημοσθένη Κοκκινίδη, Αλέκου Φασιανού, Θεόδωρου Παπαδημητρίου (αποστολή 1958 στη Λέσβο), Βασιλικής Ζώη, Αλέξανδρου Κτενά, Σωτήρη Σόρογκα, Σταυριανού Κατσιρέα, Αθηνάς Τάχα (αποστολή 1959 σε Κρήτη και Πήλιο), Αντώνη Απέργη, Πέτρου Ζουμπουλάκη, Θεοφανώς Γκίκα (αποστολή 1960 στη Λέσβο), Γιάννη Βαλαβανίδη, Λευτέρη Ρόρρου, Αριστόδημου Θεοφυλακτόπουλου (αποστολή 1961 στην Ήπειρο και την Κρήτη), Σαράντη Καραβούζη, Ερασμίας Ρωμανού, Μαρίας Καραβέλλα, (αποστολή 1962 στον Μυστρά), Κυριακής Φράγκου, Διονύση Φωτόπουλου, Μαρίας Ηλιοπούλου, Κυριάκου Κατζουράκη, Ευγενίας Μαρκάκη (αποστολή 1965 στην Αίγινα και τη Λέσβο)[10].

Από το 1964 και έπειτα επιλέγονταν και συμμετείχαν κυρίως, όχι όμως αποκλειστικά, οι απόφοιτοι των εργαστηρίων «εφηρμοσμένης τέχνης», τα οποία είχαν αρχίσει τότε να λειτουργούν εντός του εκπαιδευτικού πλαισίου της Σχολής[11]. Όπως διατυπώθηκε σχετικά: «Σκοπὸς τῶν φροντιστηρίων εἶναι ἡ διὰ τῆς εἰδικῆς καταρτίσεως καὶ ἀσκήσεως ἀπόκτησις ἐπαγγελματικῆς ἱκανότητος

9. Π.Σ., τ. 12, συνεδρίαση 3-10-1974, «ανακοινώσεις προ ημερησίας διατάξεως».

10. Ορισμένοι φοιτητές συμμετείχαν σε περισσότερες από μια αποστολές.

11. Π.Σ., τ. 8, συνεδρίαση 31-5-1962, άρθρ. 4. Τα «φροντιστήρια εφηρμοσμένης τέχνης», όπως αναφέρονται στα Πρακτικά, ήταν τα πέντε επιπλέον εργαστήρια (νωπογραφίας και τεχνικής φορητών εικόνων, τεχνικής του μωσαϊκού, χαλκοχυτικής, γυψοτεχνικής και κεραμικής, διακοσμήσεως, διαφημίσεως και σκηνογραφίας, τυπογραφίας και τέχνης του βιβλίου), τα οποία οι φοιτητές μπορούσαν να παρακολουθήσουν παράλληλα ή και μετά την αποφοίτησή τους και για τα οποία είχαν ήδη προκηρυχθεί θέσεις «εφόρου» από το προηγούμενο ακαδημαϊκό έτος (Π.Σ., τ. 8, συνεδρίαση 23-6-1961).

τῶν σπουδαστῶν, ἐκτεινομένης εἰς τὰς κατὰ κλάδους ἐφαρμογὰς τῶν Καλῶν Τεχνῶν»[12]. Όπως ήταν επόμενο, η αρμοδιότητα της εκπαιδευτικής αντιγραφής μιας βυζαντινής τοιχογραφίας, μιας εικόνας ή ενός λαϊκού αναγλύφου κατοχυρώθηκε ουσιαστικά από τα εργαστήρια αυτά, μετά την επίσημη έναρξη της λειτουργίας τους. Σταδιακά άρχισε να δίδεται περισσότερη μέριμνα στη λειτουργία των «φροντιστηρίων», τα οποία απορροφούσαν πλέον ένα σημαντικό κομμάτι της ετήσιας κρατικής επιχορήγησης.

Εκτός από τον Παύλο Μυλωνά, που εισηγήθηκε, οργάνωσε και διεύθυνε τις πρώτες αποστολές, τους φοιτητές συνόδευσαν αργότερα και άλλοι Καθηγητές της Σχολής: ο Γιάννης Μόραλης, ο Ανδρέας Γεωργιάδης, αργότερα ο Νίκος Νικολάου, ο Κώστας Γραμματόπουλος αλλά και οι έφοροι των «φροντιστηρίων εφηρμοσμένης τέχνης»: Γεώργιος Γεωργίου, Κώστας Γεωργακόπουλος κ.ά.

Παράλληλα με την παραγωγή και τη συλλογή των αντιγράφων οι αποστολές είχαν και άλλα ευεργετικά αποτελέσματα για τη Σχολή Καλών Τεχνών. Μετά τις πρώτες αποστολές στη Λέσβο, ο Παύλος Μυλωνάς ανακοίνωνε στον Σύλλογο των Καθηγητών πως είχε εξασφαλίσει τη δωρεά ενός αρχοντικού για τη δημιουργία καλλιτεχνικού σταθμού[13]. Ανάλογη δωρεά ενός αρχοντικού στη Μακρυνίτσα ανακοινώθηκε κατά το έτος της αποστολής στο Πήλιο (1959)[14]. Άλλοτε, παράγοντες μιας περιοχής προσκαλούσαν τη Σχολή να διοργανώσει στον τόπο τους την επόμενη αποστολή[15].

Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί πως από τις αποστολές των πρώτων ετών, μέχρι και το 1964, στα Πρακτικά των συνεδριάσεων εντοπίζονται περισσότερες πληροφορίες (επίλυση προβλημάτων διαμονής και επιτόπιας εργασίας, συζητήσεις για την καλλιτεχνική ποιότητα των αντιγράφων κ.λπ.), όπως και συμμετοχή περισσότερων φοιτητών και μεγαλύτερη διάρκεια των αποστολών. Στα επόμενα χρόνια το ενδιαφέρον από την πλευρά της Σχολής ελαττώθηκε, ενώ

---

12. Π.Σ., τ. 8, συνεδρίαση 27-6-1961.

13. «Ὁ κ. Π. Μυλωνᾶς ἀνακοινοῖ εἰς τὸν Σύλλογον τῶν Καθηγητῶν ὅτι ἐξασφάλισε τὴν παραχώρησιν ὑπὸ τοῦ Δήμου Μηθύμνης Λέσβου ἑνὸς ἀρχοντικοῦ δια τὰ τὴν στέγασιν Καλλιτεχνικοῦ Σταθμοῦ τῆς Σχολῆς ὑπὸ τὸν ὅρον ὅτι ἐντὸς πενταετίας ἢ δεκαετίας θὰ ἐπισκευάσωμεν τοῦτο». (Π.Σ., τ. 8, συνεδρίαση 16-12-1959, άρθρ. 4). Είχε προηγηθεί και μια άλλη ανακοίνωση του Μυλωνά για τη δωρεά από τον δήμαρχο Μυτιλήνης ενός παλαιού μεντρεσέ (οθωμανικού ιεροδιδασκαλείου) για την εγκατάσταση καλλιτεχνικού σταθμού, η επισκευή και διαμόρφωση του οποίου κρίθηκε μάλλον δαπανηρή (Π.Σ., τ. 7, συνεδρίαση 9-11-1957, «ἀνακοίνωση πρὸ ἡμερησίας διατάξεως»).

14. Π.Σ., τ. 7, συνεδρίαση 14-10-1959, «ἀνακοίνωση πρὸ ἡμερησίας διατάξεως».

15. «Ἡ Ἱστορικὴ καὶ Λαογραφικὴ Ἑταιρεία Σκύρου δι᾽ ἐγγράφου της ἐζήτησεν ὅπως ἡ προσεχὴς ἀποστολὴ σπουδαστῶν δι᾽ ἀντιγραφὴν ἔργων Λαϊκῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Τέχνης πραγματοποιηθῇ εἰς τὴν νῆσον Σκύρον, ἥτις παρουσιάζει ἐνδιαφέρον. Μετὰ συζήτησιν γίνεται δεκτὸν τὸ αἴτημα καὶ ἀποφασίζεται ὅπως ἕκαστος ἐκ τῶν κ. Καθηγητῶν ὑποδείξῃ τοὺς καταλληλοτέρους σπουδαστάς.» (Π.Σ., τ. 8, συνεδρίαση 21-1-1966, άρθρ. στ΄).

παράλληλα παρατηρείται και μια μάλλον «σιωπηλή» στάση του Παύλου Μυλωνά ως προς τη συμμετοχή του στην οργάνωση των αποστολών και την έκθεση των αντιγράφων (σύμφωνα πάντα με τα καταγεγραμμένα Πρακτικά). Είναι ακόμη γεγονός πως μετά το 1962 η κρατική επιχορήγηση μειώθηκε όσον αφορά τη συγκεκριμένη δραστηριότητα. Ωστόσο, οι αποστολές συνεχίστηκαν μέχρι το 1974, χωρίς όμως να αναφέρονται πια με τη σημασία που τους αποδόθηκε στα πρώτα έτη.

Στη Συλλογή έργων τέχνης της ΑΣΚΤ φυλάσσονται καταγεγραμμένα και ψηφιοποιημένα τα ζωγραφικά αντίγραφα από τις αποστολές των ετών 1957-1962 (Λέσβου, Κρήτης, Πηλίου, Εύβοιας, Ηπείρου και Μυστρά), καθώς και τα γύψινα αντίγραφα που δεν έχουν ακόμη ψηφιοποιηθεί. Πρόκειται κυρίως για «προσωπογραφίες» του Χριστού και αγίων και για απεικόνιση ευαγγελικών σκηνών. Ο Χριστός και οι άγιοι παριστάνονται ημίσωμοι, κατά μέτωπο, ενώ από άλλα θρησκευτικά θέματα εντοπίζονται η Παναγία (Ελεούσα, Γλυκοφιλούσα), οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, απεικονίσεις της Αποκάλυψης και του Παραδείσου, σκηνές από λατρευτικές εικόνες λαϊκών ζωγράφων κ.ά. Υπάρχουν ακόμη αντιγραφές λεπτομερειών από μεγάλες παραστάσεις, όπως διακοσμητικές ταινίες τέμπλων και τοιχογραφιών με φυτικά θέματα (άμπελος), το τραπέζι του Μυστικού Δείπνου, η Αγία Τράπεζα κ.α. Τα υλικά κατασκευής των αντιγράφων είναι τέμπερες με βάση τον καμβά ή κόντρα πλακέ, ποικίλων διαστάσεων, κατεξοχήν ελαφρές ύλες για την εύκολη μεταφορά τους από περιοχή σε περιοχή και από μνημείο σε μνημείο[16].

Ο αριθμός των βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων που επισκέφθηκαν φοιτητές και Καθηγητές είναι μεγάλος. Ενδεικτικά παρατίθεται ένας κατάλογος με ορισμένα από τις αποστολές των πρώτων ετών: Αποστολή Λέσβου (1957-58, 1960, εικ. 1-2): ναός της Παναγίας (Αγιάσος), μονή Περιβολής, μονή Λειμώνος, ναός των Ταξιαρχών (Μήθυμνα), ναός Αγίου Νικολάου (Πέτρα), ναός Αγίας Άννας (Οξύλιθος). Αποστολή Κρήτης (1959, εικ. 5-7): ναός Μιχαήλ Αρχαγγέλου (Αρχάνες), ναός «Παναγιά η Κερά» (Κριτσά), ναός αγίου Φανουρίου (Βαλσαμόνερο), μονή Βροντησίου. Αποστολή Πηλίου (1959, εικ. 3-4): ναός Αγίου Γεωργίου (Δράκεια), ναός Αγίας Μαρίνας (Κισσός), ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου (Μούσγιες), μονή Αγίου Αθανασίου (Λαύκος). Αποστολή Εύβοιας (1960, εικ. 8-10): ναός Παναγίας

16. Αντίγραφα σε νωπογραφία άρχισαν να δημιουργούνται μέσα στη Σχολή, ύστερα από την ίδρυση των εργαστηρίων νωπογραφίας και τεχνικής φορητών εικόνων, τεχνικής του μωσαϊκού κ.λπ. (μετά το 1961-62). Στην πινακοθήκη της ΑΣΚΤ σώζονται αντίγραφα βυζαντινής ζωγραφικής σε νωπογραφία, βαριά και ογκώδη, τα οποία δεν προέρχονται από τις εν λόγω αποστολές. Μένει ωστόσο να ερευνηθεί, αν για τις –πρώτες τουλάχιστον– νωπογραφίες των εργαστηρίων χρησιμοποιήθηκαν ως πρότυπα τα αντίγραφα από τις αποστολές.

της Οδηγήτριας (Σπηλιές). Αποστολή Ηπείρου (1960-1961, εικ. 11): ναός Αγίων Πάντων και ναός Αγίας Παρασκευής (Μέτσοβο), μονή Φιλανθρωπηνών, (νησί λίμνης Ιωαννίνων), μονή Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (Καστρίτσας), ναός Αγίου Νικολάου (Σκαμνέλι), ναός Κάτω Παναγίας (Τσεπέλοβο). Αποστολή Μυστρά (1962): Αφεντικό (ναός Παναγίας της Οδηγήτριας), μονή της Παντάνασσας.

Η πρώτη δημόσια έκθεση των αντιγράφων πραγματοποιούνταν στους τόπους δημιουργίας τους. Η παρουσίαση συνοδευόταν από σύντομες επεξηγηματικές ομιλίες «ώστε η επιτόπια κοινωνία να γνωρίζεται με τους θησαυρούς που ο ίδιος ο τόπος κατέχει»[17]. Στη συνέχεια τα έργα συγκεντρώνονταν και αποστέλλονταν στη Σχολή, όπου και παρουσιάζονταν στο αθηναϊκό κοινό. Την έκθεση των ζωγραφικών και γλυπτών αντιγράφων συμπλήρωναν φωτογραφίες των πρωτότυπων έργων.

Στα τρίπτυχα δελτάρια που συνόδευσαν εν είδει καταλόγου τις τρεις πρώτες εκθέσεις των αντιγράφων στη Σχολή Καλών Τεχνών (1957, 1958, 1959) περιέχεται ένα σύντομο κείμενο, ανυπόγραφο αλλά πιθανότατα γραμμένο από τον Παύλο Μυλωνά, και ένας κατάλογος εκθεμάτων με τον τίτλο και τον τόπο προέλευσης του αντιγράφου (εικ. 12). Ο συντάκτης των κειμένων αναφέρεται στην πολύτιμη χορηγία του Βασιλικού Εθνικού Ιδρύματος που έκανε δυνατή την έναρξη αποστολών και στην επιτροπή που δημιουργήθηκε για την οργάνωσή τους: «Για την οργάνωση αυτής της προσπάθειας, το Β.Ε.Ι., σε συνεννόηση με την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, σχημάτισε μια καλλιτεχνική επιτροπή που αποτελείται από τον Καθηγητή του Πολυτεχνείου, αρχιτέκτονα κ. Δημήτριο Πικιώνη, ως Πρόεδρο, τον Διευθυντή και τον Υποδιευθυντή της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών κ. Μιχαήλ Τόμπρο, γλύπτη, και Γιάννη Μόραλη, ζωγράφο, τον Καθηγητή του Πολυτεχνείου, ζωγράφο, κ. Νικολή Χατζη-Κυριάκο Γκίκα, τον Καθηγητή της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών αρχιτέκτονα κ. Παύλο Μυλωνά και τον Επιμελητή του Πολυτεχνείου, ζωγράφο, κ. Νίκο Εγγονόπουλο»[18]. Στο κείμενο του καταλόγου της πρώτης έκθεσης δεν παραλείπεται μια αναφορά σε ανάλογες προσπάθειες του παρελθόντος: «Παρόμοιες προσπάθειες μελέτης της Λαϊκής Τέχνης έχουν γίνει ήδη σημαντικές στο παρελθόν, από ανθρώπους εξαίρετους, όπως ο Αριστοτέλης Ζάχος, ο Δημήτριος Πικιώνης, η Αγγελική Χατζημιχάλη, ο Αντώνιος

---

17. Κατ. έκθ., *Ἔκθεσις ἀντιγράφων Βυζαντινῆς καὶ Λαϊκῆς Τέχνης Κρήτης καὶ γλυπτικῆς τῆς Λέσβου*, Αίθουσα Τελετών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Αθήνα 20.12.1958 - 7.1.1959.

18. Κατ. έκθ., *Ἔκθεσις ἀντιγράφων Βυζαντινῆς καὶ Λαϊκῆς Τέχνης Κρήτης καὶ γλυπτικῆς τῆς Λέσβου*, Αίθουσα Τελετών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Αθήνα 28.12.1957 - 5.1.1958.

Σώχος και από τους κυρίους Δ. Λουκόπουλο, Γ. Μέγαν, το Λαογραφικόν Αρχείον της Ακαδημίας Αθηνών, από τον Σύλλογο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, από την Έδρα Ρυθμολογίας του Πολυτεχνείου, από άλλες αξιέπαινες πνευματικές εταιρίες και προσωπικότητες στις επαρχίες και, έσχατον αλλ' όχι ελάχιστον, από το Βασιλικόν Εθνικόν Ίδρυμα με τις θαυμάσιες εκδόσεις του για τα "Σπίτια της Καστοριάς" και τα "Αρχοντικά της Ζαγοράς"»[19]. Στην τρίτη αποστολή (1959, Κρήτη και Πήλιο) στο κείμενο του καταλόγου προστίθενται οι εξής πληροφορίες: «Εφέτος η εργασία έγινε στην Κρήτη, σε θέματα καθαρώς Βυζαντινά, αφού πρώτα οι σπουδαστές άκουσαν ένα σύντομο φροντιστήριο από τον ειδικό ζωγράφο κ. Φώτη Κόντογλου ευγενώς προσφερθέντα, και αφ' ετέρου στο Πήλιο σε λαϊκή ζωγραφική και ιδίως γλυπτική. Για τις δύο αυτές περιοχές, φωτισμένοι οδηγοί υπήρξαν για μεν την Κρήτη ο έφορος αρχαιοτήτων κ. Καλοκύρης και ο καθηγητής της ΑΣΚΤ κ. Πρεβελάκης, για δε το Πήλιον, ο λαογράφος και καλλιτέχνης κ. Κίτσος Μακρής»[20]. Για την ανάγκη φροντιστηριακής προετοιμασίας των φοιτητών πριν από κάθε αποστολή είχε γίνει λόγος από τον Παύλο Μυλωνά και στη συνέλευση των Καθηγητών της Σχολής[21].

Η κριτική της εποχής υποδέχθηκε ευνοϊκά τις εκθέσεις των αντιγράφων. Ο Μαρίνος Καλλιγάς σημείωνε πως η πρωτοβουλία της ΑΣΚΤ απέδωσε λαμπρά αποτελέσματα και ήλπιζε ότι η εργασία αυτή θα συνεχιζόταν[22]. Ο Γιώργος Μανουσάκης χαρακτήριζε «λαμπρή» την ιδέα χρησιμοποίησης συνεργείου από σπουδαστές της Καλών Τεχνών για την αντιγραφή των πρωτοτύπων, διατύπωνε μια ήπια κριτική ως προς την ποιότητα των αντιγράφων της πρώτης έκθεσης, θεωρώντας ωστόσο ότι η αντιγραφή αποτελεί βασικό εργαλείο της καλλιτεχνικής διδασκαλίας και πως τέτοιες εκθέσεις «είναι μια σημαντική προσφορά, όχι μόνο για τους φίλους των εικαστικών τεχνών, αλλά γενικά για τον τόπο μας»[23]. Στο ίδιο πνεύμα η Ελένη Βακαλό από την τακτική της στήλη στο περιοδικό «Ζυγός» έγραφε πως, αν και η τεχνοκριτική δεν ήταν ακριβώς αρμόδια να μελετήσει μια τέτοια προσπάθεια, όφειλε

---

19. Στο ίδιο.

20. Κατ. έκθ., *Ἔκθεσις ἀντιγράφων Βυζαντινῆς καὶ Λαϊκῆς Τέχνης Κρήτης καὶ Πηλίου, Ζωγραφική, Γλυπτική*, Αίθουσα Τελετών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Αθήνα 23.12.1959 - 7.1.1960.

21. Π.Σ., τ. 8, συνεδρίαση 28-8-1960, άρθρ. 11.

22. Μ. Καλλιγάς, «Οι εικαστικές μας τέχνες», εφ. *Το Βήμα*, (1-1-1961), στο: *Μαρίνος Καλλιγάς, Τεχνοκριτικά 1937-1982*, (Πρόλογος - Εισαγωγικό σημείωμα: Άγγελος Δεληβορριάς), Μουσείο Μπενάκη-Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2003, 360-363.

23. Γ. Μανουσάκης, «Η Λαϊκή Τέχνη», περ. *Ζυγός*, τ. 27-28, (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1958), 35.

όμως να εξάρει το γεγονός της ανάδειξης ενός αγνώστου μέρους της ελληνικής παραδοσιακής τέχνης, που κινδύνευε τα χαθεί[24]. Στην έκθεση αντιγράφων του επόμενου έτους αναφερόταν στα «αληθινά εκπληκτικά έργα της λαϊκής και μεταβυζαντινής τέχνης που γνωρίζουμε μαζί με τους σπουδαστές και εμείς» και ακόμη διατύπωνε το αίτημα της μέριμνας που έπρεπε να λάβει το Υπουργείο Παιδείας για να στεγάσει τον σημαντικό αυτό θησαυρό σε ένα μουσείο αντιγράφων[25].

Στους καταλόγους των τριών πρώτων εκθέσεων της Σχολής Καλών Τεχνών υπήρχε επίσης αναφορά για την ανάγκη ίδρυσης Μουσείου Αντιγράφων. Το θέμα ανέδειξε σε άρθρο του, με αφορμή και άλλες εκθέσεις βυζαντινών αντιγράφων, ο Τώνης Σπητέρης, ευχόμενος η ανέγερση ενός τέτοιου μουσείου να γίνει σύντομα πραγματικότητα[26].

Βεβαίως ήδη από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, η χρήση της έγχρωμης φωτογραφίας και η εύκολη τυπογραφική αναπαραγωγή της είχαν διαδοθεί και στην Ελλάδα και επομένως το κύριο επιχείρημα υπέρ της «διάσωσης» των σπουδαίων μνημείων μέσω αντιγράφων είχε πια αποδυναμωθεί[27]. Οπωσδήποτε ανάμεσα στις προθέσεις υπήρχε και η επιθυμία για την αναβίωση της βυζαντινής τέχνης, όμως για την περίπτωση που μας ενδιαφέρει εδώ η διαδικασία δημιουργίας ενός αντιγράφου είχε κατεξοχήν εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Ασφαλώς σημαντική υπήρξε και η προσωπική συμβολή του αρχιτέκτονα Παύλου Μυλωνά, που συμβαδίζει με την επιστημονική εργασία του υπόλοιπου βίου του, το πολύτιμο φωτογραφικό και αρχιτεκτονικό αρχείο που συγκρότησε από τον Άθω και την υπόλοιπη Ελλάδα.

Η ανάγκη της ίδρυσης ενός μουσείου αντιγράφων ίσως να μην είναι πια καίρια, όμως το πεδίο μελέτης της Συλλογής αντιγράφων της Σχολής Καλών Τεχνών αλλά και των υπόλοιπων Συλλογών αντιγράφων είναι ιδιαίτερα γόνιμο. Οι Συλλογές αντιγράφων βυζαντινής τέχνης (όπως και άλλες Συλ-

24. Ε. Βακαλό, «Οι εκθέσεις του μηνός», περ. *Ζυγός*, τ. 38, (Ιανουάριος 1959), 17-18, 45.

25. Ε. Βακαλό, «Οι εκθέσεις του μηνός», περ. *Ζυγός*, τ. 50, (Ιανουάριος 1960), 33, 45.

26. Τ. Σπητέρης, «Τα μνημεία της Τέχνης. Η ίδρυσις Μουσείου αντιγράφων», εφ. *Ελευθερία*, (11-1-1958), 2.

27. Βλ. το κατατοπιστικό και αναλυτικό άρθρο του Ευγένιου Ματθιόπουλου για την παραγωγή αντιγράφων βυζαντινής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα και κυρίως το α΄ μισό του 20ού, την πρόσληψη της έννοιας του αντιγράφου, τις αντιφάσεις, τους καλλιτέχνες, τις εκθέσεις και τη συγκρότηση συλλογών με έμφαση στη συλλογή αντιγράφων του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου: Ε. Δ. Ματθιόπουλος, «Ερμηνεία της συλλογής αντιγράφων Βυζαντινής τέχνης» στο: Κατ. έκθ. *Από τη Χριστιανική συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930)*, (επιμ. Ό. Γκράτζιου - Α. Λαζαρίδου, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 27 Μαρτίου 2002 - 7 Ιανουαρίου 2003), Υπουργείο Πολιτισμού - Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, Αθήνα 2006, 77-115.

λογές) μπορούν πλέον να ενοποιηθούν και να αξιοποιηθούν με τις δυνατότητες που παρέχει η ψηφιακή τεχνολογία, χωρίς τη δαπανηρή έκδοση εντύπων καταλόγων και την απομάκρυνση έργων από τα μουσεία, ώστε να καλύψουν, έστω αδρομερώς, τις ανάγκες του ερευνητικού και του φιλότεχνου κοινού. Εκείνο όμως που δεν μπορεί να αντικατασταθεί είναι η σχεδόν προσκυνηματικού χαρακτήρα προσέγγιση ενός απομακρυσμένου μνημείου και έργου τέχνης και η βιωματική εμπειρία της επίσκεψης στο μουσείο, της «συνομιλίας» με έργα πραγματικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως είναι και τα αντίγραφα.



Εικ. 1. Κοκκινίδης Δημοσθένης, *Άγγελος*, 100×60,5 εκ., αποστολή Λέσβου 1958, αντίγραφο τοιχογραφίας από το ιερό της μονής Περιβολής, Συλλογή ΑΣΚΤ.



Εικ. 2. Αλευρά Ελένη, *Ο άγιος Ισίδωρος*, 180×70 εκ., αποστολή Λέσβου 1958, αντίγραφο τοιχογραφίας από τη μονή Περιβολής, Συλλογή ΑΣΚΤ.



Εικ. 3. Σόρογκας Σωτήρης, *Η αγία Αικατερίνη*, 51×33,5 εκ., αποστολή Πηλίου 1959, αντίγραφο φορητής εικόνας από τον ναό του Αγίου Γεωργίου, Δράκεια, Συλλογή ΑΣΚΤ.



Εικ. 4. Κανακάκις Λευτέρης, *Διακοσμητικό σε ποδιά τέμπλου*, 49,5×40 εκ., αποστολή Πηλίου 1959, αντίγραφο από τον ναό της αγίας Μαρίνας, Κισσός, Συλλογή ΑΣΚΤ.



Εικ. 6. Κατσιρέας Σταυριανός, *Τράπεζα*, 70×100 εκ., αποστολή Κρήτης 1959, αντίγραφο τοιχογραφίας με θέμα τον Μυστικό Δείπνο στον ναό Παναγιά η Κερά, Κριτσά, Συλλογή ΑΣΚΤ.



Εικ. 7. Τάχα Αθηνά, *Ο αρχάγγελος Μιχαήλ βοηθάει στην κατάληψη της Ιεριχούς*, 170×187 εκ., αποστολή Κρήτης 1959, αντίγραφο τοιχογραφίας από τον ναό Μιχαήλ Αρχαγγέλου, Αρχάνες, Συλλογή ΑΣΚΤ.



Εικ. 8. Θλιμμένος Ηλίας, *Ο άγιος Θεόδωρος*, 169×57,5, αποστολή Εύβοιας 1960, αντίγραφο τοιχογραφίας από τον ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Οξύλιθος, Συλλογή ΑΣΚΤ.



Εικ. 9. Ρόρρος Λευτέρης, *Άρχων Γαβριήλ*, 140×70 εκ., αποστολή Εύβοιας 1960, αντίγραφο τοιχογραφίας από τον ναό της Αγίας Άννας, Οξύλιθος, Συλλογή ΑΣΚΤ.



Εικ. 10. Βογιατζής Γεώργιος, *Τρίμορφον*, 113×170, αποστολή Εύβοιας 1960, αντίγραφο τοιχογραφίας από τον ναό της Παναγίας της Οδηγήτριας, Σπηλιές, Συλλογή ΑΣΚΤ.



Εικ. 11. Γκίκα Θεοφανώ, *Ο άγιος Μερκούριος*, 149×69,5 εκ., αποστολή Ηπείρου 1960, αντίγραφο τοιχογραφίας από τη μονή Προδρόμου, νησί Ιωαννίνων, Συλλογή ΑΣΚΤ.


ΙΔΡΥΜΑ ΚΑΙ ΑΝΩΤΑΤΗ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΛΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΕΘΝΙΚΟΝ

ΕΚΘΕΣΙΣ
ΑΝΤΙΓΡΑΦΩΝ
ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΚΑΙ ΛΑΪΚΗΣ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ
ΤΗΣ ΛΕΣΒΟΥ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ
ΤΗΣ ΑΝΩΤΑΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΤΩΝ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
28 . 12 . 1957 – 5 . 1 . 1958

ΙΔΡΥΜΑ ΚΑΙ ΑΝΩΤΑΤΗ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΛΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΕΘΝΙΚΟΝ

ΕΚΘΕΣΙΣ
ΑΝΤΙΓΡΑΦΩΝ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΚΑΙ ΛΑΪΚΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ
ΚΡΗΤΗΣ
ΚΑΙ
ΠΗΛΙΟΥ

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΓΛΥΠΤΙΚΗ

ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΕΛΕΤΩΝ
ΤΗΣ ΑΝΩΤΑΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΤΩΝ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
23 . 12 . 1959 – 7 . 1 . 1960

Εικ. 12. Κατάλογοι εκθέσεων αντιγράφων στη Σχολή Καλών Τεχνών, 1957 και 1959.

Δημήτριος Σεβαστάκης - Ελευθερία Ράπτου

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΘΕΪΚΟΥ

Τα καλλιτεχνικά ρεύματα των νεώτερων χρόνων, το μοντέρνο κίνημα και οι μεθοδολογικές, αισθητικές και ηθικές απολήξεις του (αυτό που ονομάζουμε, σε ένα βαθμό καταχρηστικά, μεταμοντέρνο), αποσταθεροποίησαν του όρους πρόσληψης και διέρρηξαν την ενότητα κόσμου και εαυτού με τρεις κυρίως τρόπους:

1) Εμμένοντας στην αυτονομία της αισθητικής έναντι των υποκείμενων ηθικών, αισθητικών, προσληπτικών κωδίκων (μορφοκρατία, και ποικίλα φορμαλιστικά ρεύματα),

2) Αποδίδοντας μεγαλύτερη αξία στο διαρρηκτικό (και πατροκτονικό) «νέο» έναντι του «προγενέστερου», δημιουργώντας δηλαδή μια ηθικιστική υπερκατασκευή που διασπά τις τρεις οντότητες του χρόνου (το μοντέρνο υπήρξε αισθητική και θεωρησιακή επιτομή της βιομηχανικής επανάστασης και του αναπόφευκτου εξελικτισμού που η τελευταία εγκατέστησε),

3) Θεωρώντας ως ηγεμονική αξιωματική το άτομο και ομογενοποιώντας μια ατομοκεντρική θεώρηση για τον κόσμο, που εκμηδένισε τις γλώσσες, δηλαδή τις συλλογικές παραδοχές, αλλά και άλλες ιστορικές πυκνώσεις γύρω από κοινόκτητους, συλλογικά διαμορφωμένους νοηματικούς κόμβους.

Η κραταιά δομή που αποτέλεσε το νέο αξιωματικό ιεραρχικό εργαλείο υπήρξε η avant garde, η απόσπαση μιας «προωθημένης ετερότητας» από το «υστερούν» κοινωνικό σώμα.

Η κανονιστική λειτουργία του μοντερνισμού (με σημαντικές εξαιρέσεις), δηλαδή το συντριπτικά υπέρτερο Δυτικό παραγωγικό, θεωρησιακό υπόδειγμα αλλά και η διάδοχη «μεταμοντέρνα κατάσταση» (που ενισχύθηκε από την επανάσταση στις παραγωγικές δυνάμεις, κυρίως την τεχνολογική επανάσταση) εκρίζωσαν την πολικότητα στη σχέση του καλλιτέχνη και του αντικειμένου που πρέπει να παρασταθεί και συγχρόνως την αναθεμελίωσαν. Οι εκδοχές, δηλαδή, της μορφοκρατίας, του αρχαϊκού τουλάχιστον μοντέρνου, ενίσχυσαν και την αντιστροφή τους, κάτι που εκδηλώνεται στις διάφορες εκδοχές της εννοιοκρατίας, ειδικά στα εικαστικά και παραστασιακά ρεύματα μετά το '60. Έτσι, από την κριτική απόσπαση που εισέφερε η μορφοκρατική αφαίρεση, έγινε μια μετά-

βαση στην ταυτισιακή υποβολή. Η κριτική απόσπαση του θεατή από αυτό που βλέπει (κάτι που συνέβη με τα έργα της αφαίρεσης στα οποία σε μεγάλο βαθμό καταστρέφονταν οι κώδικες πρόσληψης, αφού εξέλιπαν οι παραστατικές πληροφορίες που έκαναν καταληπτό το έργο) ενέτεινε τη διαδοχή της από μια νέα κατάσταση, όπου το συμβάν (έργο τέχνης, παραστατικό γεγονός κ.λπ.) προϋποθέτει αξιωματικά την παραδοχή της δηλωτικής συνθήκης που ιδρύει. Αυτό συμβαίνει κυρίως με την conceptual art (εννοιακή τέχνη) και άλλα μεταπολεμικά ρεύματα.

Κάτι εξαιρετικά ενδιαφέρον και κρίσιμο είναι ότι αν και η εννοιοκρατική εκδοχή του μοντέρνου και τα ρεύματα τέχνης, που όπως είπαμε κυριάρχησαν μεταπολεμικά και ιδίως μετά το ’60, ευνόησαν την επικράτηση του συμβόλου, της μεταφοράς και εν γένει μιας συμβολοποιητικής κυριαρχίας στις εικαστικές και παραστατικές τέχνες. Αυτό λογικά θα αποτελούσε ευνοϊκό έδαφος για το θρησκευτικό αναστοχασμό, εν τούτοις συνέβη ακριβώς το αντίθετο. Συνέβη ένα είδος εκκοσμίκευσης της ίδιας της μεταφυσικής διερώτησης, μια αισθητικοποίηση του ιερού και συγχρόνως μια ιεροποίηση του εγκόσμιου. Αυτό δεν σήμανε αναγωγή, αλλά μεταστροφή του υπαρκτικού ερωτήματος από ερώτημα εαυτού, σε ερώτημα χρόνου, από ερώτημα θανάτου, σε ερώτημα γήρατος. Από τη σύλληψη, δηλαδή, του κόσμου, ως περιέχουσας το άτομο συνθήκης, συνθήκης που υποστασιοποιεί τον «Θεό», περάσαμε στη συνθήκη κατ’ αρχήν παραγωγικής ιδιωφέλειας και σε συνέχεια σε μια αξιογραφική ισοδυναμία. Ο κόσμος ως (οικονομικό) αξιόγραφο. Να η υπέρτερη συμβολοποιία.

Η απεξάρτηση του κόσμου από την εικονογραφική του ισοδυναμία (η δομή και όχι η παραστατικότητα της εικόνας είναι ο κόσμος) που εισηγήθηκε το μορφοκρατικό μοντέρνο, ανεστράφη: ο κόσμος είναι τεκμήριο της εικόνας του. Ας πούμε σχηματικά ότι η διεύρυνση της βιομηχανίας της εικόνας και αργότερα η εξατομίκευση των μέσων αναπαραγωγής της εικόνας έφερε τη φυσική κατίσχυση της διαφημιστικής αφηγηματολογίας έναντι του ιδρυτικά αναγωγικού, εκκλησιαστικού λόγου και της εικονοποιίας. Απέναντι στην υπέρτερη ηθική τεκμηρίωση της εκκλησιαστικής καλλιτεχνικής πρόσληψης του ιερού (εφόσον η εκκλησία αυτή καθ’ εαυτήν είναι θυσιαστική πράξη), στάθηκε ιεροποιημένη η «ποταπή» πραγματικότητα. Απέναντι από το Υψηλό στήθηκε κάτι που διεκδικεί τη θέση του Αληθούς.

Συμβαίνει δε η εξής παραδοξότητα: όσο περισσότερο αποσυνδέεται η κουλτούρα από την παράδοση, μέσα από μια διαρκή επιτελεστικότητα, από μια ενεστωτική παραφθορά των ποιοτήτων του χρόνου, όσο το έργο αποσυναρμολογείται από την αιτία του, τόσο οι συνεχείς καλλιτεχνικές τελέσεις, που βρίσκονται μακριά από το πνεύμα και τη ηθική χειρονομία του έργου τέχνης που δημιουργείται υπό το κράτος ιδεολογίας ή πάθους (δηλαδή στρατευμένο σε μια ηθική και συναπτική εντολή κοινωνίας) καταφεύγουν σε διανοητικές, επεξηγηματι-

κές, επιθεματικές κατασκευές, ώστε να γίνουν πολιτιστικά επιχειρησιακές. Να θεσμίσουν ακροατήριο αφού δεν μπορούν να συστήσουν εκκλησία, δηλαδή γεγονός «κοινωνίας».

Οι εκβιαστικές εννοιολογήσεις στη θέση του κριτικού νοήματος, θα επιταχυνθούν όπως προείπαμε, από το 1960 και έπειτα. Στις Ποπ-αρτ αναπαραστάσεις, στα ποικίλα παραστασιακά και εικαστικά ιδιώματα (Περφόρμανς, Χάπενινγκς κ.λπ.), όπου το σωματικό τελετουργικό υπερτερεί της γλώσσας (δηλαδή της ανακωδικοποίησης του κόσμου και της ενιστόρησής του) επικρατούν οι αισθήσεις έναντι της διάνοιας. Η μονοσήμαντη αναπαράσταση φέρει μια διπλότητα, όπου είδωλο και αρχέτυπο συναιρούνται. Η προσχώρηση σε παραστασιακές και εικαστικές εκφράσεις στις οποίες το παροδικό και το στιγμιαίο υπερτερούν, δεν σημαίνει μόνο άρνηση του «κειμένου», της αναφοράς, αλλά επί της ουσίας σημαίνει την αποδόμηση της μετοχής, ως ικανής και αναγκαίας συνθήκης κοινωνίας, σημαίνει την εμμονή στην υποκειμενική εμπειρία και τον εγκλεισμό στην αυτοαναφορά. Γιατί η οντολογική διάσχαση των δύο, του αντικειμένου και την εικονικής του πρόσκτησης, παρήγαγε το χώρο νοηματοδότησης του μετοχικού χαρακτήρα του υποκειμένου. Η χειραφέτηση του σώματος και της καλλιτεχνικής παραγωγής από την «μεγάλη αφήγηση» οδηγεί στην «εικαστική μερίκευση», και είναι δευτερεύον χαρακτηριστικό αυτής της έκπτωσης, όπως επίσης και το ότι ο καλλιτέχνης προσφεύγει σε ιδιώματα, επινοήσεις και τρόπους που με τεχνικά άμεσο και καθηλωτικό τρόπο θα κλονίσουν τον κριτικό και αγαπητικό αναστοχασμό. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι «το σύμβολο εκπίπτει στην αλληγορία». Δεσμεύεται από κλειστές εννοιοδοτήσεις.

Ο Vito Acconci, η ομάδα Welfare State, η Abramovic, η Gina Pane με τον ναρκισιστικό αυτοτραυματισμό, το εικαστικό θέατρο του Jan Fabre (και οι εγχώριες αναπαραγωγές τους) και πολλοί άλλοι, συντάσσουν μια εικονογραφική κυριολεξία, που εκ των πραγμάτων αντιδικεί με το (για παράδειγμα) *Ερώτημα της Σταύρωσης του Χριστού* (1548, Μετέωρα, Μονή Βαρλαάμ) ή το θρηνητικό συγκείμενο της *Αποκαθηλώσεως* (χειρόγραφο 1250, Άγιον Όρος, Μονή Ιβήρων). Αντιδικεί όχι μόνο ιστορικά, καλλιτεχνικά, ιδεολογικά αλλά και καταστατικά, αίροντας τον ίδιο τον αποδέκτη της εικόνας και τη μετοχική συνάρθρωσή τους. Θα επανέλθουμε στο πρόβλημα, αναλυτικά παρακάτω.

Συνήθως η σύνδεση της σύγχρονης τέχνης με τη θρησκευτικότητα, με το ιερό και το ανίερο, βασίζεται είτε στην εγγύτητα των πεποιθήσεων (ή αντιθέτως την απόσταση) του καλλιτέχνη, την δογματική ένταξή του, ή την εικονοκλαστική ή συμμορφωτική του διάθεση, την πιθανή αναφορική εγγύτητα (τη συγγένεια με αναφορικά σχήματα), τα παραστατικά ή συμβολικά στοιχεία που ενσωματώνονται στο έργο του ή στις δηλώσεις του. Βεβαίως και συχνότατα σε πολλές ζωγραφικές περιπτώσεις, τα θρησκευτικά στοιχεία παρα-

μένουν διακοσμητικά επιθέματα ή εννοιολογικές διακηρύξεις χωρίς την ηθική και θεωρησιακή ανασυγκρότηση του αισθητικού γεγονότος που θα τα υποστασιοποιούσε.

Γενικότερα, τα δηλωτικά στοιχεία αποτελούν τα κύρια εργαλεία με τα οποία εντάσσεται κοινωνικά και κατηγοριοποιείται ειδολογικά ο καλλιτέχνης. Εμείς προσπαθούμε να διακριβώσουμε αυτά στοιχεία της έννοιας του ιερού σε ορισμένα στοιχεία της εσωτερικής διάρθρωσης παραδειγματικών έργων του μοντέρνου διαβήματος και της διαλεκτικής του επέκτασης, του μεταμοντέρνου, που ιδρύουν ή φέρουν ή εγκαθιστούν κατά ανάγκη παραστατικά ή αφηγησιακά στοιχεία, αλλά και συγκροτούν ως καταστατική αρχή ένα αίτημα θρησκευτικότητας.

Μια παρατήρηση: Θεωρούμε ότι κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, όπου συνέβησαν μεγάλες παραγωγικές μεταβάσεις και θεσμοποιητικοί ανακαθορισμοί (δημιουργία νέων κρατικών οντοτήτων), ετέθησαν ορισμένα κύρια στοιχεία του μοντέρνου κινήματος, χωρίς ακόμα να εκδηλωθούν με το θεαματικό τρόπο της επιθετικής αφαίρεσης και του Μετασεζανισμού. Έτσι, θεωρούμε τον Κουρμπέ (1819-1877) μια εξέχουσα προϋπόθεση του μοντέρνου, δηλαδή οργανικό κομμάτι της μοντέρνας προβληματοθεσίας. Ο Κουρμπέ εγκατέστησε την κοινοτοπία και την ασημαντότητα ως αφηγηματικό επίδικο, αποϊεροποιώντας τα αναπαριστώμενα πρόσωπα και πράγματα. Η κριτική απόσταση του θεατή ορίζεται και ως προς το αφήγημα (αν είναι αποδεκτό από τις κοινωνικές συμβάσεις αυτό που παριστάνεται) και ως προς την συγκρότηση της εικόνας (αν είναι αποδεκτός ο βαθμός ρεαλισμού που συμπυκνώνει την εικόνα). Ο Κουρμπέ δεν καθηλώνεται ούτε στην εκθετική, εγερτική αφηγηματολογία του Ντελακρουά, ούτε στην ωραιοποιητική διασκευή των ελίτ του Εγκρ. Στον Κουρμπέ απεικονίζεται, για παράδειγμα, η χειρωνακτική, ταπεινή εργασία ως μορφή χαμηλού έπους. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Ζερικώ κι ο Ντελακρουά προανήγγειλαν τους συμβολιστές, ενώ το μήνυμα του Γκόγια έφτασε στον Κουρμπέ. Κατηγόρησαν τον Κουρμπέ πως πίστευε ότι απεικόνιζε την πραγματικότητα αλλά δεν έβλεπε σε αυτήν τίποτα πέρα από τη φυσική άποψη των πραγμάτων. Αλλά αυτό ακριβώς, η φυσική άποψη των πραγμάτων διεκδικούσε την άνοδό της στις υψηλές βαθμίδες της ιστορίας. Ήταν λογικό. Ευρύτατα στρώματα νεοαστών και προλεταρίων επέβαλαν την αισθητική τους αποδελτίωση αφού αποτελούσαν τις ανερχόμενες τάξεις. Ο Κουρμπέ, αλλά και ο Μανέ, ο Μιλλέ, ο Κονσταίημπλ κ.ά. αποκέντρωναν το ωραίο και αποτύπωναν το υπαρκτό. Στο έργο-επιτομή της παραστατικής ζωγραφικής, «Το εργαστήρι», ο Κουρμπέ ανακεφαλαιώνει μια αντίληψη βίαιης εκκοσμίκευσης. Η εικόνα της αργής εισχώρησης του μοντέλου και του ζωγράφου μέσα στην εικόνα παραστασιακών γεγονότων, ως εικονοκεντρικών παραπληρωμάτων ενός μεγάλου συνόλου, ολοκληρώνει τη νέα στάθμη ιεραρ-

χήσεων. Η ζωγραφική διαδικασία ενσωματώνεται στη ζωγραφική σύνθεση. Η προϋπόθεση γίνεται αποτέλεσμα.

Ο Κουρμπέ δεν είχε καθόλου «φαντασία» και η αντίληψή του για το ιδανικό ήταν ό,τι περιείχε η φύση. Το περιεχόμενο της φύσης ήταν το πιο σημαντικό και νοηματικά πλήρες. Αυτό που ο Ντελακρουά έπρεπε να επινοήσει (να κατασκευάσει), ο Κουρμπέ το αποσπούσε από τη Φύση. Είναι ενδιαφέρουσα η πρόσληψη του έργου του και των σημασιοδοτήσεων από το ιστορικό περικείμενο, από το γεγονός ότι ο Ντελακρουά το 1849 τον θαύμασε, όμως το 1853, στις «Λουόμενες», τον θεώρησε κοινότοπο. Η ομορφιά είναι εκτός ηθογραφίας. Καμία έξαρση του ωραίου που ούτως ή άλλως υπάρχει στο αληθές.

Ο Κουρμπέ εγκατέστησε μια καινούρια ηθική. Ζωγράφισε τους εργάτες που σπάνε πέτρες (και τους οποίους συνάντησε σε κάποιον από τους περιπάτους του και θεωρήθηκε στην εποχή του σοσιαλιστική ομολογία, γιατί, σύμφωνα με τα λόγια του, το ερέθισμα του το έδωσε η συμπόνια για την ελεεινή και χωρίς ελπίδα μοίρα των δύο εργατών). Η παράσταση του ανέλπιδου, η απεικόνιση μιας έσχατης πλευράς της ζωής βρίσκεται πολύ κοντά στις ουμανιστικές επιλογές του μοντέρνου, κυρίως τέμνει τα συλλογικά ιδανικά με μια νέα κλίμακα Παθών. Ο Σταυρός είναι μια δομική μεταφορά, που ανασυντάσσεται στις υπώρειες της βιομηχανικής επανάστασης.

Το δεύτερο παράδειγμα που θα μεταχειριστούμε είναι ο Ρώσος καλλιτέχνης Κάζιμιρ Μάλεβιτς (1878-1935). Δεν πρόκειται να ασχοληθούμε με καταγωγικά στοιχεία ή θρησκευτικές επιρροές, αφού το θέμα είναι έξω από τις στρατηγικές της εισήγησης. Μας ενδιαφέρουν τα διαρθρωτικά στοιχεία της εικονοποιίας του, που συγκροτούν ένα νέο τύπο αναγνώστη-θεατή. Όμως στην περίπτωσή του πολλά ερμηνευτικά εργαλεία τα δίνει ο ίδιος ο καλλιτέχνης με τα γραπτά του και αυτό το στοιχείο θα το μεταχειριστούμε.

Ο Μάλεβιτς έστεψε την εικονοκλασία του μοντέρνου. Το «Μαύρο Τετράγωνο» νομίζουμε ότι δεν είναι ούτε η έκλειψη της εικόνας ούτε η γενίκευση των προϋποθέσεών της. Το μαύρο είναι η επιτομή όλων των αφηγηματικών τεχνικών μέσα από την άρση τους. Η εικόνα δεν «σβήνεται» αλλά αίρεται μέσα από μορφικές αναγωγές, όπως επέβαλλε το πρόταγμα του μορφοκρατικού μοντέλου. Δεν έχουμε, δηλαδή, σταδιακή ώσμωση επί μέρους πλαστικών αξιών σε μια γενική και περιέχουσα φόρμα, αλλά αντίθετα, έχουμε μια θέσμιση της αποεικόνισης, η οποία ανασυντάσσει την αφηγηματική στρατηγική (εφόσον την οδηγεί στην έκλειψη) αλλά συγχρόνως αποδομεί βουλητικά και αυθαίρετα την αξιωματική της εικόνας, ως διαβήματος ανακατάληψης του πραγματικού.

Θα εκθέσουμε σύντομα μερικούς όρους και αξιωματικές αποφάνσεις του Μάλεβιτς από τα γραπτά τεκμήρια που άφησε. Θα φανεί συμπυκνωμένο το αίτημα επανίδρυσης του πραγματικού, επανοριοθέτησης της κοινωνικής και μεταφορικής λειτουργίας του έργου τέχνης. Μερικοί στρατηγικοί εννοιολογικοί

όροι που επέλεξε ο Μάλεβιτς ήταν η «μη αντικειμενικότητα», ο «Σουπρεματισμός, Α-μορφικός Α-στυλιστικός όρος»[1].

Πίσω από πίνακές του είχε σημειώσει «Υπερνατουραλισμός». Βλέπουμε μια διπλή αιτηματολογία και προς την πλευρά του πραγματικού και εναντίον του. Θα μπορούσε να προσδιορίσει κανείς τις αναφορές του Μάλεβιτς, εκτός από την λαϊκή τέχνη και στους Σεζάν, Ματίς, Πικάσσο, Βαν Γκογκ.

Στο διάστημα 1913-1915 συνέλαβε τα «τετράγωνα», τη σειρά έργων που είχαν ως κεντρική κατασκευαστική και απεικονιστική σύμβαση ένα τετράγωνο. Το Μαύρο τετράγωνο κυρίως το εννοούσε ως εμπειρία της μη αντικειμενικότητας, ως υπεροχή της. Κατά τον ίδιο, το «Μαύρο Τετράγωνο» συμπυκνώνει το καθαρό αίσθημα. Το επόμενο διάστημα επέκτεινε τη προβληματική του με το «Άσπρο Τετράγωνο σε άσπρο φόντο».

Για τον Μάλεβιτς, το μαύρο τετράγωνο καθόριζε την οικονομία την οποία εισήγαγε ως πέμπτη διάσταση στην τέχνη. Δεν τίθεται θέμα «ζωγραφική» ή μη στον Σουπρεματισμό. Η ζωγραφική κατά κάποιο τρόπο «κουβαλήθηκε από καιρό και ο ίδιος ο ζωγράφος είναι μια προκατάληψη του παρελθόντος»[2] (αυτές είναι παρατηρήσεις γραμμένες το 1920 αφού είχε παύσει να ζωγραφίζει από το 1918). Προσπαθεί μια ανακαίνιση της συμβολοποιίας και των σημασιών. Ο Μάλεβιτς, αναλύοντας τον κυβισμό, έγραψε ότι «φάνηκε πως η δύναμη δεν κρυβόταν στις αναπαραστάσεις ολόκληρου του πράγματος αλλά αντίθετα στην αποσύνθεσή του. Η διάλυση στα συστατικά του στοιχεία ήταν ενέργεια απαραίτητη για τα δημιουργία εικαστικών αντιθέσεων»[3].

Επίσης σε μια παρατήρησή του πάνω σε ένα έργο του Σεζάν γράφει «όποιος νιώθει τη ζωγραφική βλέπει λιγότερο αντικείμενο. Όποιος βλέπει το αντικείμενο νιώθει λιγότερο την εικαστικότητα»[4].

«Ο καλλιτέχνης, ο απόλυτος ζωγράφος οφείλει να αποκαλύψει το εικαστικό σώμα. Χάρη στην αποσύνθεση του αντικειμένου οι κυβιστές πήγαν μακρύτερα από το αντικειμενικό πεδίο και από κει ξεκίνησε η καθαρά εικαστική ζωγραφική». Η εικαστικά τεκμηριωμένη ζωγραφική βρίσκεται πέρα από το αντικείμενο και όταν υποστηρίζει πως «η φύση θα νικηθεί γιατί τα πόδια που μου χάρισε δεν είναι τίποτα σε σύγκριση με τις ρόδες που έφτιαξα μόνος μου», ο Μάλεβιτς αυτο-εννοείται ως κληρονόμος ενός μεταφυσικού κληροδοτήματος. Σαν να φέρει τη μόνη νέα αλήθεια, την μη αντικειμενικότητα, την απο-παράσταση, την καταστροφή της πληροφορίας ως μια αναγκαία «ιαματική» αναγέννηση. Διαφαίνεται η πρόθεσή του να ιδρύσει το πραγματικό, στοιχείο βέβαια συμφυές με την αγωνία και μέριμνα

---

1. Κ. Μάλεβιτς, *Γραπτά*, μτφρ. Δ. Χορόσκελης, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 57.
2. Ό.π., σ. 109.
3. Ό.π., σ. 135.
4. Ό.π., σ. 137.

πολλών αφηρημένων ζωγράφων και των ρευμάτων αφαίρεσης, να δεσμεύσουν τη λειτουργία του συμβόλου με την καταστροφή της παραστατικότητας.

Όταν λοιπόν ο Μάλεβιτς διακήρυττε ότι η τέχνη πρέπει να αδιαφορήσει για τη θρησκεία, για το αντικείμενο καθαυτό, και να πιστέψει στην αυτοδυναμία της και στην αυτοτέλειά της, τέθηκαν με απόλυτους όρους οι θεωρητικές παραδοχές για την αλλαγή υποδείγματος στις παραστατικές τέχνες. Η ηγεμονία της άποψης για μια τέχνη αποστασιοποιημένη, απαλλαγμένη από την έξωθεν αναφορά και συνεπώς χωρίς –φαινομενικά τουλάχιστον– την ανάγκη για την ιδεολογική φόρτιση της αναπαράστασης, οδήγησε στην κρίση της αναπαράστασης και στη στροφή προς έργα τέχνης που διακηρύττουν την ελευθερία από την αναγωγή αλλά τη δέσμευση στο παρόν, το τυχαίο, το γεγονοτικό και το αδιαμεσολάβητο. Η απόσπαση του έργου τέχνης από την αναφορά σε μια αρχή, σε πρότυπα και καθολικές αλήθειες, σημαίνει αφενός τον διαχωρισμό του έργου τέχνης από το κοινά αποδεκτό ως όμορφο ή καλό και αφετέρου την εστίαση στη διαδικασία παραγωγής του έργου, στην εξατομίκευση, στην παραδοχή εντέλει ότι ο κόσμος είναι η πολυκερματισμένη εικόνα του εαυτού του και όχι το τεκμήριο της εικόνας του Θεού.

Με το κίνημα του μινιμαλισμού τη δεκαετία του '60, που θα μπορούσε να νοηθεί και ως απότοκο της θεώρησης Μάλεβιτς, ο πραγματικός χώρος παρίσταται στη βάση του απολύτως ελάχιστου, ως συμβόλου σαφήνειας, ακρίβειας και απλότητας. Στοιχεία όπως οι μονοχρωμίες, η χρήση ενός και μόνο υλικού, η συνεχής επανάληψη και η συμμετρία στοχεύουν στην ανάδειξη της ουσίας και της καθαρότητας του έργου τέχνης και μόνο. Το βλέμμα του θεατή γίνεται το όχημα για να ανακαλύψει αυτήν ακριβώς την ουσία. Είναι όμως βλέμμα μονοδιάστατο, αυστηρά καθοδηγούμενο και εσωστρεφές, αφού η βασική διακήρυξη του πιο ουσιοκρατικού μοντερνιστικού κινήματος δεν επιτρέπει εντέλει την επικοινωνία. Σε αυτό το πλαίσιο το ανθρώπινο σώμα και η παράστασή του είτε απουσιάζει πλήρως από το έργο τέχνης είτε σημαίνεται απλώς και μόνο με την παρουσία του, με την αποφυγή οποιασδήποτε αφήγησης, μίμησης ή αισθητικής διαμόρφωσης. Πρόκειται για την αγωνιώδη προσπάθεια για αποφυγή οποιασδήποτε θεατρικής εμπειρίας και άρα αναγωγής ή συμβολοποίησης.

Μια νοηματική παρεκτόπιση αναγιγνώσκεται όχι μόνο στα αφηρημένα ρεύματα αλλά και σε ρεύματα εικονοπλαστικά ή με ισχυρό δηλωτικό πυρήνα. Με την έντονη αλλά επιφανειακή εικονικότητα της Πόπ Άρτ αλλά και την έμφαση στην εννοιολόγηση και τη διανοητική συμμετοχή της Εννοιακής Τέχνης, η γλώσσα και η ιδέα, ως πρώτες ύλες του έργου τέχνης και ειδικότερα η γλώσσα του σώματος αποκτούν νέα αναπαραστατική δυναμική. Για τους εννοιακούς καλλιτέχνες η ιδέα μετατρέπεται σε μηχανή που γεννάει την τέχνη. Η αναπαραγωγή της εικόνας, η χρήση των ποικίλων τεχνικών μέσων και των μέσων επικοινωνίας, η έμφαση στην επανάληψη, οδηγούν στην έκθεση του σώματος

(πολύ συχνά μάλιστα του ίδιου του καλλιτέχνη) και στην αναγκαστική ή αμήχανη οικειότητα του κοινού με τον καλλιτέχνη.

Στο πλαίσιο αυτό, ιδίως από τη δεκαετία του '70 και μετά, έργα όπως των Vito Acconci και Chris Burden προκαλούν το κοινό, καθώς του παρουσιάζουν εικόνες πραγματικού σωματικού μαρτυρίου, εκβιάζοντας τις αντιδράσεις των θεατών και αίροντας δια της τεχνικής του σοκ οποιαδήποτε κριτική ή αγαπητική σχέση με το έργο. Άλλοι καλλιτέχνες, όπως οι Gilbert & George, αναπαριστούν τη σωματική και υπαρξιακή τους κατάτμηση μέσα από αναπαραγωγές και συνθέσεις εικόνων με τη βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας. Στη σωματική τέχνη (γνωστή ως Body Art), που αναπτύσσεται και μεταλλάσσεται παράλληλα, ο καλλιτέχνης είναι συχνότατα το αντικείμενο του έργου του, ανακυκλώνοντας έτσι σαρκαστικά, ναρκισσιστικά και ιδιοτύπως την εικόνα του. Ο μεταμοντερνισμός, ιδίως από τη δεκαετία του '80 και έπειτα, ηγεμονεύει στην τέχνη αλλά και στη σκέψη εισάγοντας και χρησιμοποιώντας ποικιλοτρόπως έννοιες όπως αποδόμηση, μεταδομισμός, οικειοποίηση, επανεγγραφή, επαναληψιμότητα κ.λπ. Η σύμβαση της αναπαράστασης καθίσταται στοιχείο της πραγματικότητας. Αναπαράσταση και πραγματικό αλληλοκαλύπτονται και διαδρούν. Με ισχυρή την τάση του εκλεκτικισμού τόσο ως προς το ύφος όσο και ως προς τα μέσα γίνεται προσπάθεια επαναπροσδιορισμού, αλλά και ανασυνδυασμού του έργου τέχνης και της σημασίας του. Το έργο τέχνης αποκτά εκ νέου ισχυρό παραστασιακό πρόσημο, εξεικονίζοντας ομοιώματα του πραγματικού ή του δυνάμει πραγματικού, όπως αυτό ορίζεται από τις νέες τεχνολογίες και τις εφαρμογές τους στην αρχιτεκτονική, το θέατρο, τις επιστήμες της υγείας. Στο μεταμοντέρνο έργο τέχνης η αναφορά σε μια αρχή ή σε ένα πρότυπο είναι απολύτως σχετική καθώς κάτι τέτοιο χάνεται μέσα από τις συνεχείς μεταλλαγές που υφίσταται στο πέρασμα του χρόνου. Ο δημιουργός δεν προτίθεται να ελέγξει το νόημα του έργου, μετατοπίζοντας έτσι μεγάλο μέρος της ερμηνευτικής ευθύνης στο θεατή. Εξάλλου, βασικός άξονας στα μεταμοντέρνα έργα είναι ακριβώς η μεταλλακτική διαδικασία που υφίσταται το έργο και το νόημά του, οι εικόνες και τα σύμβολα μέσα σε ποικίλα περικείμενα.

Καλλιτέχνες όπως ο Τζούλιαν Σνάμπελ, αξιοποιούν μορφές «αυθεντικής» ιδεολογίας, όπως η χριστιανική θρησκεία, αρνούμενοι ωστόσο οποιαδήποτε βεβαιότητα στον αποδέκτη θεατή και φυσικά χωρίς την πρόθεση εικονισμού της πνευματικής ζωής. Το αναπαραστατικό αίτημα είναι απολύτως ανθρωποκεντρικό και αυτοαναφορικό. Το μεταμοντέρνο έργο χρησιμοποιεί σύμβολα και αξίες χωρίς τη συνακόλουθη υπερβατικότητα. Ο σωματικός πόνος, η οδύνη, οι σκηνές σωματικού μαρτυρίου αγκυρώνουν στον υπερ-νατουραλισμό και στην εννόηση του σώματος ως υποκείμενου σε μεταλλαγές και μεταποιήσεις, χωρίς φυσικά να εστιάζουν στην αξία της πράξης. Σε έργα της Gina Pane, της Abramović, της Orlan, του Ron Athey, του Bob Flanagan το ανθρώπινο σώμα είναι ένα κοστούμι

και όχι η κιβωτός του πνεύματος. Ακόμα και στις υψηλής ποιότητας εικαστικές, θεατρικές συνθέσεις καλλιτεχνών, όπως ο Jan Fabre και ο Romeo Castellucci, η αναπαράσταση της ανθρώπινης φθαρτότητας και της απορρέουσας οδύνης συμβαίνει χωρίς λύτρωση, χωρίς την απελευθέρωση από αυτήν, χωρίς τη μεταστοιχείωση σε θυσιαστικό γεγονός. Συμβαίνει χωρίς σκοπό, μάταια.

Εκείνο που αναδύεται ωστόσο είναι η αγωνία για τον ορισμό ταυτότητας, όσο προσωρινής και αν είναι, σε έναν κόσμο που, αποφλοιωμένος από τα πνευματικά ερείσματα, καθίσταται και ο ίδιος ένα είδωλο. Υπό αυτές τις συνθήκες ο θεατής, ως δέκτης των ετερόκλητων σημαινόντων, αναλαμβάνει την ευθύνη της νοηματοδότησης του έργου τέχνης. Οι πιθανές παρόμοιες ερμηνείες μπορούν να συνθέσουν ακροατήρια, οπαδούς και καλλιτεχνικές σέχτες, αδυνατούν όμως να συγκροτήσουν εκκλησία. Η χειραφέτηση του καλλιτέχνη από τη μεγάλη αφήγηση έχει οδηγήσει στην εικαστική βία και στην αυθαίρετη «αλληγοροποίηση» με ποικίλες επιπτώσεις στη νοηματοδότηση και κυρίως στην εμπειρία του έργου τέχνης.

Στον αντίποδα αυτής της θεώρησης, τα ζητήματα αναπαράστασης και παράστασης στην εκκλησιαστική τέχνη δεν έχουν ως κέντρο την λειτουργία της αναπαράστασης ως σύμβολο και οδό της προσωπικής σχέσης με το θείο αλλά την ίδια τη σύσταση εκκλησίας. Ο χώρος της τέχνης καθίσταται πεδίο διερεύνησης του μεταφυσικού, όχι αφήγησής του. Ο καλλιτέχνης συστήνει και υποστασιοποιεί μια προσωπική σχέση με το Θεό μέσα από το έργο τέχνης. Χρησιμοποιεί δε τη γλώσσα των εικόνων, δηλαδή μια γλώσσα συμβολική στην οποία προσεγγίζεται η Αλήθεια έξω από τη γλώσσα της συμβατικής λογικής και των εγκατεστημένων εννοιών, ενισχύοντας συγχρόνως τη βίωση της εμπειρίας: Ο Θεός επαληθεύει την παρουσία του στα όρια της προσωπικής σχέσης διαρρηγνύοντας και ανασυγκροτώντας το πρόσωπο. Ίσως η τέχνη μεταβαίνει σε ένα πεδίο όπου οι εικαστικές τέχνες και ακόμα πιο ειδικά η ζωγραφική, συντελούν περισσότερο στη βίωση (μέσω των αισθήσεων) παρά στην εννόηση του θείου μυστηρίου. Κάπως απαισιόδοξη παραδοχή.

Θα μπορούσαμε βέβαια να επισημάνουμε τη βασική διαφορά της θέσης του καλλιτέχνη απέναντι στο έργο του, αλλά και της ποιότητας του βλέμματος του θεατή. Να καταφύγουμε σε ερωτήματα αισθητικής συνέπειας και πειθαρχιών. Έτσι, αν στην εκκλησιαστική εικόνα η γνώση της αλήθειας δεν εξαντλείται στη διατύπωσή της, στο μεταμοντέρνο έργο και στις μοντέρνες καταβολές του, η αλήθεια δεν είναι μόνο σχετική, αλλά εκκινεί από το ίδιο το έργο ή από την υποκείμενη επιθυμία του καλλιτέχνη.

Στο διάλογο της θεϊκής και της ανθρώπινης όψης το βλέμμα είναι αυτό που θα καθορίσει τον κόσμο που θα ειδωθεί. Έτσι, από τη μια έχουμε το καιόμενο βλέμμα μιας υπαρκτικής διερώτησης, ενώ από την άλλη πλευρά το ηδονοβλεπτικό και αποκαθηλωτικό βλέμμα, μια διακήρυξη πάθους στη θέση

του πάθους για τη λύτρωση. Αλλά και αυτό αναπαράγει ερμηνευτικά αδιέξοδα. Ίσως θα βοηθούσε ως εργαλείο κατανόησης η έννοια του αποφατισμού. Αποφατισμός σημαίνει την άρνηση να εξαντλήσουμε τη γνώση της αλήθειας στη διατύπωσή της[5].

Η διατύπωση είναι αναγκαία γιατί αντικειμενοποιεί την αλήθεια. Ταυτόχρονα όμως η διατύπωση αυτή δεν υποκαθιστά ούτε εξαντλεί τη γνώση της αλήθειας που παραμένει βιωματικά εμπειρική – ένας τρόπος βίου και όχι μια θεωρητική κατασκευή που διεκδικεί την ισοδυναμία με τον βίο.

Στα πατερικά κείμενα συχνά οι έννοιες αλληλοαναιρούνται νοηματικά για να γίνει δυνατή η υπέρβαση κάθε σχηματοποίησης του περιεχομένου τους[6].

Τις αντιφάσεις που περιγράψαμε, όπως εκφράζονται στις τρεις ενότητες με παραδειγματικές αναφορές, δηλαδή στον Κουρμπέ, τον Μάλεβιτς και τα παραστασιακά και εικαστικά ιδιώματα του μεταμοντερνισμού (τη ρεαλιστική στροφή στο έλασσον, την εξάλειψη της παράστασης και την κατάχρησή της αντίστοιχα) θα μπορούσε να άρει ο Φλωρένσκυ όταν γράφει πως: «Η αναπαράσταση ενός αντικειμένου δεν συνιστά ως αναπαράσταση ένα ακόμα αντικείμενο, δεν πρόκειται για ένα αντίγραφο του πράγματος, δεν διπλασιάζει τη γωνία του κόσμου, αλλά φανερώνει το πρωτότυπο ως το σύμβολό του… κάθε αναπαράσταση είναι ένα σύμβολο, κάθε λογής αναπαράσταση, προοπτική ή μη (...)»[7].

Οι μορφές στις εικαστικές τέχνες, για τον Φλωρένσκυ, διακρίνονται όχι μεταξύ συμβολικών και (τάχα) νατουραλιστικών αλλά εκφράζουν διαφορετικές όψεις των αντικειμένων, διαφορετικές κοσμοθεωρήσεις. Ωστόσο, η δημοκρατία στην ερμηνευτική δεν αποκαλύπτει, νομίζουμε, πλήρως το πρόβλημα. Μάλιστα, αντιπαραβάλλοντας την εκκλησιαστική τέχνη με σύγχρονες κοσμικές εκφάνσεις τέχνης μάλλον δεν θα ήταν φρόνιμο να εγκλωβισθούμε σε υφολογικές, τεχνοτροπικές και χωρικές διαφορές αλλά να διερευνήσουμε τη διαφορά καταστατικών αρχών.

Υπό αυτές τις συνθήκες πώς μπορεί να ανασυγκροτηθεί ένα πυκνό σώμα εννοήσεων, πώς μπορεί να υλοποιηθεί η υπό τους δυσμενείς όρους εικονογραφικού και ηθικού κόρου, η συγκρότηση μιας νέας εννοιολόγησης;

Αναπαράσταση είναι η δια της συμβολικής παρεμβολής οδός της προσωπικής σχέσης με το θείο, με ένα πυκνό σύστημα ιδεών και ηθικών πυκνωμάτων, ωστόσο οι ηθικοί όροι διέλευσης του ερωτήματος έχουν πολλαπλώς αποσταθεροποιηθεί. Αυτή η αποσταθεροποίηση, νομίζουμε ότι αποτελεί το έδαφος μιας νέας ερευνητικής στρατηγικής.

---

5. Χρ. Γιανναράς, *Αλφαβητάρι της Πίστης*, Δόμος, Αθήνα 1996, σ. 34.

6. Ό.π., σ. 35.

7. Π. Φλωρένσκυ, *Η αντίστροφη προοπτική*, εισ.-μτφρ. Σ. Γουνελάς, Ίνδικτος, Αθήνα 2002, σσ. 82-83.

Δημήτριος Κων. Μπαλαγεῶργος

Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΚΑΙ ΤΥΠΙΚΑΡΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΦΑΡΛΕΚΑΣ (1877-1958)

Στὸν ψαλτικό, κι ὄχι μόνο κόσμο, τὸ ὄνομα Φαρλέκας ἔχει καταστεῖ συνώνυμο τοῦ Τυπικοῦ, ἀκόμη δὲ καὶ σήμερα οἱ διάκονοι τοῦ ἀναλογίου ἀλλὰ καὶ ἀρκετοὶ κληρικοί, γιὰ τὴν τυπική τους ἐνημέρωση καὶ καθοδήγηση, καταφεύγουν στὸν «Φαρλέκα» καὶ ὑπαινίσσονται, μὲ τὴν ἀναφορὰ στὸ ὄνομα τοῦ συντάκτου τοῦ πρώτου συνοπτικοῦ ἐτήσιου τυπικοῦ βοηθήματος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, τὴ συμβουλευτικὴ ματιὰ ποὺ καλοῦνται νὰ ρίξουν στὸ διάδοχο τυπικὸ ἐγχειρίδιο, αὐτὸ τῶν Διπτύχων, προκειμένου νὰ λάβουν γνώση τῆς τάξης τῆς καθ' ἡμέραν λατρείας. Τὰ ὅσα γνωρίζουμε, ὣς σήμερα, γιὰ τὸν Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα δὲν εἶναι πολλά, παρ' ὅλο ποὺ στὸν ἐκκλησιαστικὸ χῶρο παραμένει μιὰ πασίγνωστη μουσικὴ καὶ τυπικὴ φυσιογνωμία, ἐνῶ καὶ τὰ λίγα ποὺ κατέχουμε καὶ ἀνακυκλώνονται σὲ νεότερα ἄρθρα καὶ μελετήματα, σχετίζονται κατὰ κύριο λόγο μὲ τὴ βιοτή του καὶ ἐκτείνονται, κάπου κάπου, καὶ στὰ τῆς ἐκδόσεως τοῦ ἐτήσιου τυπικοῦ καὶ σὲ περιπτώσεις ἐπέμβασης αὐτοῦ γιὰ τὴν τακτοποίηση τυπικῶν ζητημάτων[1]. Ὡστόσο, ἡ προσέγγιση καὶ ἡ βαθύτερη μελέτη τοῦ ἔργου του μπορεῖ νὰ διευρύνει καὶ νὰ ἐμπλουτίσει τὶς γνώσεις μας γύρω ἀπὸ τὶς μουσικὲς καὶ τυπικολογικὲς δραστηριότητες τοῦ Φαρλέκα κι ἔτσι, ἡ πολυσύνθετη προσωπικότητά του –ὡς δασκάλου, πρωτονοταρίου, μελοποιοῦ, ψάλτη, τυπικάρη, ὑμνογράφου καὶ ἐπιμελητοῦ ἐκδόσεων– θὰ φωτισθεῖ περισσότερο καὶ θὰ ἀποτιμηθεῖ λεπτομερέστερα.

Ἡ ἐν ἐξελίξει ἔρευνά μου γύρω ἀπὸ τὸν Φαρλέκα καὶ τὸ περιορισμένο τοῦ χρόνου ποὺ ἔχω στὴ διάθεσή μου, μοῦ παρέχουν τὴν εὐκαιρία νὰ κοινοποιήσω προδρομικὰ μὲ τὸ παρὸν κείμενο κάποια στοιχεῖα, ποὺ ἀναδύονται ἀπὸ τὸ μου-

1. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ τὸ ἀξιόλογο ἄρθρο τοῦ μακαριστοῦ μητροπολίτου Μεσσηνίας κυροῦ Χρυσοστόμου Α΄ «Ἐμμανουὴλ Ἰ. Φαρλέκας Πρωτονοτάριος τῆς Ἱερᾶς Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀθηνῶν (1877-1958)», *Ἐκκλησία* 55 (1978), 189-196, ὅπου φωτίζονται περαιτέρω σκηνὲς τοῦ βίου του, κατηγοριοποιεῖται τὸ συγγραφικό του ἔργο καὶ καταγράφονται λίγες, ἐγκατεσπαρμένες στὰ συγγράμματά του, σκέψεις καὶ γνῶμες του, ἀπὸ τὶς ὁποῖες διαφαίνεται ἡ ἀγάπη του πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴ παράδοση, ἡ εὐγένεια τοῦ χαρακτῆρα του καὶ ἡ βαθιά του ἀφοσίωση πρὸς τὸ Θεό.

σικό του ἔργο, ἀφήνοντας γιὰ μιὰ μελλοντικὴ ἐκτενέστερη μελέτη τὴν προσέγγιση καὶ τὸν φωτισμὸ ἄγνωστων καὶ παραγνωρισμένων πτυχῶν τοῦ βίου καὶ τοῦ λοιποῦ του ἔργου.

Α. Ὁ μουσικὸς Ἐμμανουὴλ Φαρλέκας

Μαθητεία

Ἀρχίζοντας τὴ γνωριμία μας μὲ τὸν Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα καὶ τὶς μουσικές του καταβολές, ἂς ἀκούσουμε τὸν ἴδιο, μέσα ἀπὸ τὴν συμπληρωματική, γιὰ τὴν ἔκδοση, ὑποσημείωση τῆς ὑποβληθείσης στὴν Ἱερὰ Σύνοδο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος αἰτήσεώς του γιὰ τὴν ἔγκριση *«τοῦ ὑπὸ τὸν τίτλον ΤΡΙΩΔΙΟΝ μουσικοῦ αὐτοῦ πονήματος»*[2], τὴν 12η Δεκεμβρίου τοῦ 1930: *«Τὴν μουσικὴν ἐδιδάχθην ἐν τῇ πατρίδι μου Ἀϊδινίῳ (Τράλλεσι) τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, παροτρύνσει τοῦ Σεβ. Μητροπολίτου νῦν Χριστουπόλεως κ. Μελετίου, καθηγητοῦ τότε τῶν θρησκευτικῶν μαθημάτων, μαθητεύσας παρὰ τῷ ἐν μακαρίᾳ τῇ λήξει γενομένῳ ἀρίστῳ μουσικοδιδασκάλῳ Ἐμμανουὴλ Ἀντωνακάκη, Κρητί, μαθητῇ ὑπάρξαντι τῶν Πρωτοψαλτῶν Κρήτης Παύλου Βλαστοῦ καὶ Κωνστ. Ψαρουδάκη, ὅστις πάλιν ἐμαθήτευσε παρὰ τῷ ἐκ τῶν ἐφευρετῶν τῆς ἐν χρήσει μεθόδου Γρηγορίῳ Πρωτοψάλτη τῆς Μεγ. τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας. Παρηκολούθησα δὲ ἐφ᾽ ἱκανὸν ἐν ΚΠόλει ἀκροώμενος τῶν ἐκπροσώπων τοῦ Βυζαντινοῦ ὕφους ἀειμνήστων Μεγ. Πρωτοψαλτῶν Γ. Βιολάκη καὶ Ἀριστείδου Νικολαΐδου ὡς καὶ τοῦ καλλικελάδου νῦν Μεγ. Πρωτοψάλτου Ἰακώβου Ναυπλιώτου»*[3].

Ἀπὸ τὸ παράθεμα αὐτὸ διαπιστώνεται ὅτι ἡ μουσική του κατάρτιση συντελέστηκε ἀρχικὰ στὴ γενέτειρά του, τὸ Ἀϊδίνιο, ἀκολούθως δὲ στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου, ὡς πνεῦμα ἀνήσυχο καθὼς ἦταν, ἅδραξε κάθε εὐκαιρία γιὰ γνωριμία καὶ συναναστροφὴ τῶν μεγάλων μουσικῶν καὶ δασκάλων τῆς ἐποχῆς (Γεώργιο Βιολάκη, Ἀριστείδη Νικολαΐδη καὶ Ἰάκωβο Ναυπλιώτη). Πιθανολογῶ δέ, ὅτι ἡ μαθητεία του κοντὰ στοὺς ὀνομαστοὺς πρωτοψάλτες τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ θὰ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1908-1909, περίοδο κατὰ τὴν ὁποία βρέθηκε στὴν Πόλη, ἀκολουθώντας τὸν παραιτηθέντα μητροπολίτη Ἡλιουπόλεως

---

2. ΙΑΕΕ (Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος) Ἔγκρισις Βιβλίων A1S8Y5F710 Περὶ τῆς ἐγκρίσεως τῆς ἐκδόσεως τοῦ Τριωδίου ἀπὸ τὸν Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα (1930-1931).

3. Τὸ ἀνωτέρω παράθεμα προσφέρεται μὲ τὴ μορφὴ ὑποσημειώσεως στὴν ἀρχὴ τοῦ μουσικοῦ βιβλίου τοῦ Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα *Τριῴδιον*, ἐν Ἀθήναις 1931, σ. στ΄, ὅπου καὶ ἡ καταχώρηση τῆς αἰτήσεώς του γιὰ τὴν ἔγκρισή του. Πρόκειται γιὰ συμπληρωματικὴ ὑποσημείωση, καθότι, ὅπως φανέρωσε ἡ ἔρευνά μου στὸ Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος καὶ ἡ μελέτη τῆς χειρογράφου αἰτήσεως τοῦ Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα μὲ ἡμερομηνία 12 Δεκεμβρίου 1930, οὐδεμία ὑποσημείωση ἢ ἄλλη ἀναφορὰ ὑπάρχει σ᾽ αὐτή, σχετικὴ μὲ τοὺς δασκάλους του στὴν ψαλτικὴ τέχνη.

Ταράσιο[4], διάστημα κατὰ τὸ ὁποῖο τὴν πρωτοψαλτία καὶ τὴν λαμπαδαρία τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ κατεῖχαν οἱ ὑπ' αὐτοῦ μνημονευθέντες ὡς δάσκαλοί του Ἀριστείδης Νικολαΐδης καὶ Ἰάκωβος Ναυπλιώτης. Τὴν ἴδια περίοδο θὰ τοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ γνωρίσει ἀπὸ κοντὰ καὶ νὰ πάρει μαθήματα ψαλτικῆς ἀπὸ τὸν ἀποχωρήσαντα, λίγα χρόνια πρίν, πρωτοψάλτη Γεώργιο Βιολάκη.

Ψαλτικὴ διακονία

Ὁ Φαρλέκας δὲν ἔμεινε γνωστὸς ὡς ψάλτης καὶ τὸ μεμαρτυρημένο ψαλτικό του ἔργο ἄρχισε νὰ φανερώνεται ἅμα τῇ ἐπανόδῳ του ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ παραμονή του στὴν Κωνσταντινούπολη διήρκεσε περίπου ἕνα χρόνο. Κάπου, μέσα στὸ ἔτος 1909, ἀναχώρησε γιὰ τὸ Κορδελιό, ἕδρα τῆς μητροπόλεως Ἐφέσου, ὅπου ἐπὶ δεκατρία ἔτη ἐργάσθηκε ὡς ἀρχιγραμματεὺς αὐτῆς. Ἐκεῖ, ξεκίνησε καὶ τὴν ψαλτική του διακονία, *«διευθύνων τοὺς χοροὺς τοῦ Μητροπολιτικοῦ Ναοῦ»*[5]. Ὁ ἴδιος, μέσα ἀπὸ τὴ χειρόγραφη αἴτησή του πρὸς τὴν Ἱερὰ Σύνοδο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος γιὰ τὴν ἔγκριση τοῦ μουσικοῦ Τριωδίου του, ἀφήνει νὰ διαρρεύσει ὅτι τὸ ψαλτικό του ἔργο στὸν ὡς ἄνω ναὸ ἐπιτέλεσε *«κατὰ τὸν μέγαν πόλεμον»*[6], δηλ. κατὰ τὴν περίοδο 1914-1918. Γιὰ ἕναν ἄνθρωπο ὅμως σὰν τὸν Φαρλέκα, ἐμφορούμενο ἀπὸ ἰδιαίτερη ἀγάπη καὶ μεγάλο ζῆλο γιὰ τὰ ψαλτικά, εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ μετακινήσουμε τὴν ἔναρξη τῆς ψαλτικῆς του θητείας ἐνωρίτερα, ἔστω καὶ ὡς ἁπλοῦ μέλους τοῦ μητροπολιτικοῦ χοροῦ. Ἀλλὰ καὶ τὸ τέλος αὐτῆς, μᾶλλον δὲν συγχρονίζει μὲ τὸν τερματισμὸ τοῦ Μεγάλου Πολέμου, διότι ὁ Φαρλέκας συνεχίζει, μέχρι τὸ καλοκαίρι τοῦ 1922, νὰ διαμένει στὸ Κορδελιό, ἄρα καὶ νὰ προσφέρει τὶς ὑπηρεσίες του τόσο ὡς ἀρχιγραμματεὺς τῆς μητροπόλεως, ὅσο καὶ ὡς χοράρχης τῶν ψαλτικῶν χορῶν τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς πόλεως. Βάσιμα ὑποθέτω λοιπόν, ὅτι λέγοντας «κατὰ τὸν μέγαν πόλεμον» συμπεριλαμβάνει καὶ τὴν μελανὴ περίοδο τῆς μικρασιατικῆς καταστροφῆς (1918-1922), ὡς συνέπεια τῶν συνθηκῶν ποὺ ὑπογράφθηκαν μετὰ τὴ λήξη τοῦ Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Περὶ τὰ τέλη τοῦ Ὀκτωβρίου τοῦ 1922 ὁ Φαρλέκας διαπεραιώθηκε στὸν Πειραιᾶ καὶ ἐγκαταστάθηκε στὴν Ἀθήνα *«ξενίας τυχὼν ἐν τῇ Ἱερᾷ καὶ Σεβασμίᾳ Μονῇ Πετρά[κη]»*[7], στὸν ναὸ τῆς ὁποίας ἀνέλαβε τὴν ψαλμωδία, ψάλλων ἀμισθεί.

---

4. Στὸ συμπέρασμα αὐτὸ μὲ ὁδηγοῦν οἱ βιογραφικὲς πληροφορίες ποὺ παρέχει ὁ μακαριστὸς μητροπολίτης Μεσσηνίας κυρὸς Χρυσόστομος Α΄ στὸ προμνημονευθὲν ἄρθρο του (σ. 190) καὶ οἱ ὁποῖες, ἕνεκα τῆς γνωριμίας ποὺ ἀνέπτυξαν οἱ δύο ἄνδρες καὶ τῆς *«παλαιοτέρας συνεργασίας»* (*αὐτόθι*) ποὺ εἶχαν, ἀποτυπώνουν μὲ χρονολογικὴ ἀκρίβεια τὶς κινήσεις τοῦ Φαρλέκα.

5. ΙΑΕΕ, *ὅπ. π.*

6. *Ὅ.π.*

7. *Ὅ.π.*

Διδασκαλικὴ θητεία

Ὁ Ἐμμανουὴλ Φαρλέκας διετέλεσε βέβαια καὶ δάσκαλος τῆς ψαλτικῆς. Ἡ ἔναρξη τῆς διδακτικῆς του δραστηριότητας θὰ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ στὴν περίοδο τῆς διαμονῆς του στὸ Κορδελιό, ἐφόσον κατ' ἐκεῖνο τὸ διάστημα βρισκόταν στὸ ἀπόγειο τῆς ψαλτικῆς του καταξίωσης, μαρτυρούμενος ὡς διευθυντὴς τῶν χορῶν τοῦ ἐκεῖ μητροπολιτικοῦ ναοῦ. Ὁ ἐρχομός του στὴν Ἀθήνα, ἡ ἀνάληψη τῆς ψαλμωδίας στὸν ναὸ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Πετράκη, ἡ συμβολὴ καὶ ὁ ρόλος του στὴν ἵδρυση τοῦ ἐν Ἀθήναις *Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς* κατὰ τὸ ἔτος 1929[8], ἡ γνωριμία του μὲ τὸν ψαλτικὸ κόσμο μέσα ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ *Ἐγκολπίου Ἐκκλησιαστικοῦ Ἡμερολογίου* (1924-1953), κυρίως ὅμως ἀπὸ τὴν ἐντὸς τετραετίας ἔκδοση τῶν πρώτων μουσικῶν του βιβλίων (*Τριῴδιον* τὸ ἔτος 1931, *Ἡ ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομὰς* τὸ ἔτος 1934 καὶ *Πεντηκοστάριον* τὸ ἔτος 1935), ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπὸ τοῦ ἔτους 1937 μέχρι τοῦ θανάτου του (1958) θητεία στὸ Ὠδεῖο Ἀθηνῶν μὲ τὴν διδασκαλία τοῦ Τυπικοῦ, συνέβαλαν σὲ μιὰ ἔντονη διδασκαλικὴ δραστηριοποίησή του στὴν Ἀθήνα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι μεγάλος ἀριθμὸς φιλομούσων θὰ ἔσπευσε κοντά του γιὰ μαθητεία εἴτε μὲ τὴν στενότερη ἔννοια, ὡς ἄμεσοι μαθητές του, εἴτε μὲ τὴν εὐρεῖα ἔννοια, ὡς ἀκροατές του στὸν ναὸ ποὺ διακονοῦσε ὡς ψάλτης, ἀκόμη καὶ ὡς μελετητὲς καὶ ἐκτελεστὲς τοῦ μελοποιητικοῦ του ἔργου. Μεταξὺ τῶν ἐπωνύμων μαθητῶν του κατατάσσονται οἱ Π. Καμπανίδης, Βασ. Κατσιφῆς[9], Εὐάγγ. Λάρυγγας, Χρ. Σπυρόπουλος, Διον. Νικολετσόπουλος, Εὐάγγ. Καραγιαννόπουλος καὶ ὁ Εὐάγγ. Τζελᾶς.

Β. Τὸ ἔργο του

Τὸ ἔργο τοῦ Φαρλέκα ἀποτελεῖ καὶ αὐτὸ φανέρωμα καὶ τεκμήριο τῆς πολυσχιδοῦς του δραστηριότητας, τῆς φιλοπονίας του καὶ τοῦ ἀκραιφνοῦς ζήλου του γιὰ τὴ διατήρηση τοῦ *«ἀνεκτιμήτου θρησκευτικοῦ καὶ ἐθνικοῦ κειμηλίου»*[10], δηλ. τῆς ψαλτικῆς. Τοῦτο μπορεῖ νὰ διακριθεῖ σὲ δύο τομεῖς: μελοποιΐα καὶ διασκευές.

Ὁ μελοποιός

Χωρὶς νὰ ἀποκλείεται ἡ πιθανότητα ἐνάρξεως τοῦ μελικοῦ ἔργου τοῦ Φαρλέκα κατὰ τὴν περίοδο τῆς ἐπὶ τῶν χορῶν τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ στὸ Κορδελιὸ ἐπιστασίας του, γιὰ τὶς ἀνάγκες περιστασιακῶν τελετῶν ἢ καὶ λατρευτικῶν

8. Μητροπ. Μεσσηνίας Χρυσόστομος, *ὅ.π.*, 191.
9. Βασ. Θ. Κατσιφῆς, *Ἕλξεις - ἡ ἁρμονία τῆς φυσικῆς κλίμακας*, Ἀθήνα 1996, 19.
10. ΙΑΕΕ, *ὅ.π.*.

περιπτώσεων, καὶ ἡ συγκέντρωση τῶν ἀνεκδότων ποιημάτων του γιὰ μελλοντικὴ ἐπιθεώρηση καὶ ἐπεξεργασία καὶ ἔκδοση, ἀποδεικνύεται μὲ βεβαιότητα ὅτι ἡ μελοποιητική του δημιουργία διαμορφώθηκε κατὰ τὴ διαμονή του στὴν Ἀθήνα. Θεωρώντας τὸ ἔργο του, πιστεύω βάσιμα ὅτι τὰ ἐρεθίσματα γιὰ τὴν δημιουργία του ἦταν δύο. Τὸ πρῶτο δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ἡ ἀνάγκη ἔκφρασης καὶ ἀποτύπωσης καὶ φανέρωσης τοῦ προσωπικοῦ του συνθετικοῦ ταλέντου, τὸ αἴσθημα τῆς δημιουργίας καὶ τῆς προσφορᾶς καὶ ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τὴν μελοποίηση τῶν ἀπολυτικίων μεγάλων ἑορτῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ μὲ τὴ μορφὴ μαθημάτων. Τὸ δεύτερο πρὸς μελοποιία ἐρέθισμα τοῦ Φαρλέκα εἶναι ἡ κάλυψη λειτουργικῶν ἀναγκῶν καὶ μάλιστα ἡ ψαλτικὴ ὑποστήριξη περιστασιακῶν τελετῶν καὶ πανηγυρικῶν ἀκολουθιῶν, κατὰ τὶς ὁποῖες ἔψαλλε, εἴτε ὁ ἴδιος εἴτε χορὸς ψαλτῶν. Οἱ ἐντοπιζόμενες ἐδῶ σχετικὲς μελοποιήσεις του εἶναι χαρακτηριστικές· ἀναφέρω τὴν μελοποίηση συνθέσεών του, προκειμένου νὰ ψαλοῦν κατὰ τὴν πανήγυρη τοῦ ἐν Ἀθήναις ἱεροῦ ναοῦ ἁγίας Ζώνης ἀπὸ πολυμελὴ χορὸ ψαλτῶν, τὴν 31η Αὐγούστου τοῦ ἔτους 1929[11]. Παρόμοια περίπτωση φαίνεται νὰ ἀποτελεῖ καὶ ἡ μελοποίηση-προσαρμογὴ τοῦ κοινωνικοῦ *Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον* στὴν μελοποίηση τοῦ *Γεύσασθε καὶ ἴδετε* ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Κλαδᾶ *«διὰ τὰς ἐν τῇ περιόδῳ τῆς Μεγ. Τεσσαρακοστῆς συμπιπτούσας μνήμας Ἁγίων, καθ' ἃς τελεῖται Προηγιασμένη»*, κοινωνικὸ τὸ ὁποῖο *«ἐψάλη τὸ πρῶτον ἐν τῷ Μητροπολιτικῷ Ναῷ Ἀθηνῶν ὑπὸ τοῦ χοροῦ τοῦ ἡμετέρου Ἐκκλ. Μουσικοῦ Συλλόγου ''Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός' τῇ 10 Ἀπριλίου 1930 ἐπὶ τῇ μνήμει τοῦ Ἁγίου Ἱερομάρτυρος Γρηγορίου Πατριάρχου ΚΠόλεως (τοῦ Ε΄), πανηγυρικῶς ἑορτασθείσῃ ἐπ' εὐκαιρίᾳ καὶ τῆς Ἑκατονταετηρίδος τῆς Παλιγγενεσίας»*[12].

Τὸ μελοποιητικὸ ἔργο τοῦ Φαρλέκα διακρίνεται ἀπὸ σεβασμὸ καὶ τήρηση τῆς παράδοσης, ταυτόχρονα ὅμως ξεχωρίζει σ' αὐτὸ ἡ ἔγνοια του γιὰ ἐξέλιξη καὶ καινοτομία. Ἡ μελέτη τῶν ποιημάτων του ἀναδεικνύει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο διαχειρίζεται τὰ παραδοσιακὰ μέλη, παίρνοντας ἄλλες φορὲς ἀφορμὲς δημιουργίας ἀπὸ αὐτὰ καὶ κάποιες ἄλλες ἐπιλέγοντας μιὰ ἀνανεωτικὴ ἀξιοποίησή τους, εἰσηγούμενος νέες μουσικὲς προτάσεις. Μιὰ ἀπὸ τὶς πλέον ἐνδεικτικὲς περιπτώσεις, ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ φωτίσουν τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Φαρλέκας ἀξιοποιεῖ τὸ παλαιὸ κλασικὸ μουσικὸ ὑλικό, εἶναι ἐκείνη τῶν ἀπολυτικίων μεγάλων

11. *«Ἐπειδὴ δὲ καὶ ὁ ἐκ τῶν ἀρίστων ἱεροψαλτῶν μας κύριος Μιχαὴλ Παπαδάκης, Α΄ Ψάλτης τοῦ ἐνταῦθα Ἱ. Ναοῦ Ἁγίας Ζώνης, ἐνισχυθεὶς ὑπὸ τῶν δοκιμωτέρων καὶ καλλιφωνοτέρων ἱεροψαλτῶν Ἀθηνῶν καὶ Πειραιῶς εἰς συγκρότησιν ἐκλεκτοῦ χοροῦ πρὸς ἐκτέλεσιν τῆς Ἀσματικῆς Ἀκολουθίας τῆς ἐφετεινῆς Πανηγύρεως (31 Αὐγούστου) μεγαλοπρεπῶς διεξαχθησομένης λόγῳ τῆς ἐξ Ἁγίου Ὄρους ἀφίξεως τῆς Τιμίας Ζώνης τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, ἀπεφάσισε νὰ ψάλῃ τὰ Ἀνοιξαντάρια ταῦτα, προέβην εἰς τὸν καταρτισμὸν τοῦ παρόντος τευχιδίου, ἐν ᾧ περιέλαβον καί τινας ἄλλας ἐκ τῶν συνθέσεών μου, ψαλησομένας ὡσαύτως κατὰ τὴν μνησθεῖσαν Πανήγυριν»* (Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Ἀνοιξαντάρια καὶ ἄλλοι τινὲς ὕμνοι*, Ἀθῆναι 1929).

12. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Τριῴδιον*, ὅ.π., 398.

ἐτησίων ἑορτῶν, καθὼς ὁ ἴδιος τὰ μελίζει ἀκολουθώντας τὴ συνθετικὴ «συνταγὴ» τῶν παλαιοτέρων μελοποιῶν κατὰ τὴ μελοποίηση τῶν καλοφωνικῶν μαθημάτων ἢ καὶ μιμεῖται τὶς νεώτερες ὀκτάηχες καὶ μαθηματάρικες συνθέσεις τῶν ἀπολυτικίων (Νικόλαος Δοχειαρίτης). Ὡστόσο, αὐτὸ ποὺ εὔκολα μπορεῖ νὰ παρατηρήσει κανεὶς σ' αὐτὲς εἶναι πώς, ἐνῶ παραμένει πιστὸς στὰ παραδοσιακὰ μορφολογικὰ δεδομένα, βρισκόμενος σὲ μιὰ συνεχὴ ἀναφορὰ πρὸς αὐτά (στίχος τοῦ ἀπολυτικίου-κράτημα-μεταβατικὴ φράση στὸν ἦχο τοῦ ἑπόμενου πόδα), διαφοροποιεῖται οὐσιαστικὰ ἀπὸ αὐτά. Πιὸ συγκεκριμένα, πρὸ τοῦ κρατήματος, εἰσάγει μὲ τὴν παρακελευσματικὴ λέξη *λέγε* ἐκτενὲς κείμενο, τὸ ὁποῖο ἀποσπᾶ ἀπὸ τὰ στιχηρὰ ἰδιόμελα τῆς ἑορτῆς. Τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ καινοφανοῦς αὐτοῦ ἐγχειρήματος παραπέμπει σὲ μελουργὸ ποὺ γνωρίζει τὴ δομικὴ σύσταση τοῦ εἴδους καὶ τὰ μελοποιητικὰ χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ.

Ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον στὸ μελοποιητικὸ ἔργο τοῦ Φαρλέκα παρουσιάζει καὶ ἡ περίπτωση τῶν ἀνοιξανταρίων, τὸ ὁποῖο προκαλεῖ ἡ καινοτόμος, μᾶλλον καὶ αὐθαίρετος, μελοποίηση αὐτῶν σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ πρώτου. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ διηνεκὴς καὶ ἀνόθευτη ψαλτικὴ παράδοση ἐπέβαλλε τὴ μελοποίηση τῶν ἀνοιξανταρίων στὸν κατ' ἐξοχὴν μεγαλοπρεπῆ καὶ δεσποτικὸ πλάγιο τέταρτο ἦχο καὶ στὴν παράδοση αὐτὴ ἔμειναν προσηλωμένοι ἅπαντες οἱ κατὰ καιροὺς ἀσχολούμενοι μὲ τὴ μελοποίησή των συνθέτες. Ἡ μελοποίηση τοῦ Φαρλέκα εἶναι ἡ πρώτη ἱστορικὰ ριζοσπαστική, νεωτερικὴ ἐπέμβαση στὸ ἠχητικὸ ἔνδυμα τῶν ἀνοιξανταρίων. Ἡ ἀποδέσμευση ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ ἡ μεταφορὰ τῆς μουσικῆς σὲ ἄλλο τόνο, μὲ διαφορετικὲς μελωδικὲς θέσεις, ἄλλη ἐπεξεργασία, καινούργιο καὶ ξένο ἄκουσμα, δημιουργεῖ ἀπορίες. Γιατί, λοιπόν, ὁ χαρακτηριζόμενος ὡς θεματοφύλακας τῆς παράδοσης καὶ ἀφοσιωμένος στὶς ἀποφάσεις τῆς Ἐκκλησίας Ἐμμανουὴλ παρεξέκλινε αὐτῆς τῆς ψαλτικῆς παραδόσεως[13]; Δὲν χωρεῖ ἀμφιβολία ὅτι στὸ πεδίο τῆς μουσικῆς παραγωγῆς τοῦ ιθ΄ καὶ τοῦ α΄ μισοῦ τοῦ κ΄ αἰ. πνέει ἕνας νεωτερικὸς ἄνεμος, μὲ κύριο γνώρισμα τὸν ἐμπλουτισμὸ τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, τὸν ὁποῖο χαρακτηρίζει ἡ πληθωρικότητα στὴν μελωδικὴ ἔκφραση, ὁ ἠχοχρωματικὸς πλοῦτος, ἡ ποικιλία τῶν μελικῶν σχημάτων καὶ οἱ συνεχεῖς ἐνδιάμεσες ἀλλοιώσεις. Τὰ παραπάνω ἀποτελοῦν συνθετικὰ στοιχεῖα ἑνὸς ρεύματος, τὸ ὁποῖο, πιθανότατα, παρέσυρε καὶ τὸν Φαρλέκα. Συνυπολογίζοντας δὲ τὴν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης τῶν δημιουργῶν, τὴν ἔμπνευση τῆς στιγμῆς, ἀκόμη καὶ κάτω ἀπὸ τὸ κόστος τῆς φανέρωσης ἐνδεχόμενων φαινομένων ὑπερβολῆς, τὴν ἐν γνώσει τους παρέκκλιση ἀπὸ τοὺς παραδεδομένους

13. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀφοσιώσεώς του στὶς ἀποφάσεις τῆς Ἐκκλησίας καὶ τηρήσεως τῶν παραδόσεών της ἀποτελεῖ ἡ ἀποδοκιμασία του στὴν ψαλμώδηση τῶν ἐγκωμίων τῆς Παναγίας στοὺς ναοὺς κατὰ τὴν 15η Αὐγούστου, σημειώνοντας ὅτι *«τὸ ἔθιμον τοῦτο καίπερ πρὸς τιμὴν τῆς Θεοτόκου γινόμενον, ἐπισήμως ἀποδοκιμάζει, ὡς καινοφανές, καὶ αὐστηρῶς ἀπαγορεύει ἡ Ἐκκλησία»* (*Ἐγκόλπιον Ἐκκλησιαστικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ ἔτους 1938*, 105).

συνθετικοὺς κανόνες μὲ στόχο ἕνα νέο μουσικὸ πρότυπο, θαρρῶ ὅτι ἔχουμε τὴν ἀπάντηση στὸ ἐρώτημά μας.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν μελοποίηση τῶν ἀνοιξανταρίων, σὲ ἐκείνη τῶν δοξολογιῶν καὶ τῶν χερουβικῶν, ὁ Φαρλέκας χρησιμοποιεῖ ἀναντίρρητα τὰ παραδοσιακὰ μορφολογικὰ καὶ στυλιστικὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ μελοποιητικὴ παραγωγὴ ἀπὸ τὸ β΄ τέταρτο τοῦ ιθ΄ αἰ. περίπου καὶ ἐντεῦθεν. Συγκεκριμένα, στὴ μελοποίηση τῶν δοξολογιῶν του ἀκολουθεῖ τὸν ἀργοσύντομο τρόπο, διαφοροποιούμενος ἀπὸ τὸ παλαιότερο ἀργὸ ρεπερτόριο, ἀλλὰ καὶ τὴ σύντομη μορφὴ ποὺ καθιέρωσε ὁ Πέτρος ὁ Πελοποννήσιος. Ὁ Φαρλέκας ἐξαντλεῖ τὶς μελικὲς δυνατότητες τῶν ἤχων ποὺ ἐπιλέγει νὰ τονίσει τὶς δοξολογίες του καὶ δὲν αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ καταφύγει σὲ ἐνδιάμεσες ἠχητικὲς ἀλλαγὲς ἢ νὰ ἐφαρμόσει τὴν πρακτικὴ τοῦ τονισμοῦ σὲ μεικτοὺς ἤχους, τακτικὴ ποὺ εμφανίζει αἰσθητικὴ ἐπίδραση ἀπὸ τὴν ὀθωμανικὴ μουσική. Ἀλλὰ καὶ ἡ μελοποίηση τῶν χερουβικῶν ἀπὸ τὸν ἴδιο ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴν παραδεδομένη μελικὴ πρακτική, ποὺ θέλει τὴν ἐκτενῆ ἀνάπτυξη τῆς ἐναρκτηρίου φράσεως «Οἱ τὰ χερουβίμ», τὴν πτώση στὶς χαμηλὲς φωνητικὲς περιοχὲς στὴ λέξη «μυστικῶς», καὶ τέλος τὸ ἔντεχνο καὶ ἐπίμονο ξέσπασμα τοῦ μέλους καὶ μάλιστα στὴν ὀξεῖα περιοχὴ τοῦ κάθε ἤχου στὴ λέξη «Τριάδι».

Μιὰ πρώτη, ἐνδεικτικὴ καὶ ἀνοικτὴ σὲ περαιτέρω προσθῆκες, καταγραφὴ τῆς μελοποιητικῆς παραγωγῆς τοῦ Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα, ταξινομημένη κατὰ κύριες ἑνότητες εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

Α. Μέλη τοῦ Ἑσπερινοῦ

- Ἀνοιξαντάρια· ἦχος πλ. α΄[14]
- *Φῶς ἱλαρόν*· ἦχος πλ. α΄[15]
- Τὸ ἰδιόμελο *Θαυμαστὴ τοῦ Σωτῆρος* τῆς Ε΄ Κυριακῆς τῶν Νηστειῶν· ἦχος α΄(μέλος σύντομο)[16]
- Ἀπολυτίκιο τῆς ἁγίας Ζώνης *Θεοτόκε ἀειπάρθενε τῶν ἀνθρώπων ἡ σκέπη*· ἦχος πλ. δ΄ (σὲ στιχηραρικὸ μελοποιητικὸ δρόμο)[17]
- Ἀπολυτίκιο τοῦ ἁγίου ἀποστόλου Θωμᾶ *Ὡς συμμύστης τῆς θείας τῶν ἀποστόλων ὁμηγύρεως*· ἦχος γ΄[18]

14. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Ἀνοιξαντάρια καὶ ἄλλοι τινὲς ὕμνοι*, *ὅ.π.*, 1-11.

15. *Ὅ.π.*, 13-14.

16. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Τριῴδιον*, *ὅ.π.*, 289-290.

17. Στὸ πολυγραφημένο ἔργο του, *Ἀνοιξαντάρια καὶ ἄλλοι τινὲς ὕμνοι*, *ὅ.π.*, 17 σημειώνει, πιθανότατα γιὰ νὰ αἰτιολογήσει τὴν ἐπιλογὴ τοῦ στιχηραρικοῦ τρόπου μελοποιίας, τὸ ἀκόλουθο: *«Διὰ τὴν ἀπόλυσιν τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Πανηγύρεως (ἀργόν) καὶ τῆς Θ. Λειτουργίας κατὰ τὴν διανομὴν τοῦ Ἀντιδώρου»*.

18. Ἀπολυτίκιον τοῦ Ἁγίου Ἀποστόλου Θωμᾶ ἐκ Σιναϊτικοῦ χειρογράφου Κώδικος, ὅπερ, εἰ

- *Τῇ ὑπερμάχῳ* «ἀργοσύντομον ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ἀρχαίου» σὲ ἦχο πλ. δ′[19].

Β. Μέλη τοῦ Ὄρθρου

- Τὰ καταληκτικὰ τοῦ Ν′ ψαλμοῦ *Ταῖς τῶν ἀποστόλων – Ταῖς τῆς Θεοτόκου – Ἀναστὰς ὁ Ἰησοῦς*· ἦχος πλ. δ′[20]
- Τὰ «πεντηκοστάρια» στιχηρὰ ἰδιόμελα *Τῆς μετανοίας – Τῆς σωτηρίας* σὲ πλ. δ′ καὶ *Τὰ πλήθη* σὲ πλ. β′ ἦχο (δύο συνθέσεις)[21]
- Δοξολογίες *Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*, τέσσερεις· ἦχος δ′ αγια[22], πλ. α′ ἑπτάφωνος[23], πλ. β′[24] καὶ πλ. δ′ ἑπτάφωνος ἐναρμόνιος[25]
- Δοξολογία εἰς ἐθνικὰς βασιλικὰς ἑορτὰς *Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς* σὲ ἦχο πλ. δ′ καὶ μὲ τὴ σημείωση «*ἢ ἀντὶ πάντων τῶν στίχων τῆς Δοξολογίας ψάλλονται οἱ δύο πρῶτοι αὐτῆς καὶ στίχοι ἐκ τοῦ Κ′ ἢ ΟΑ′ ψαλμοῦ*»[26]
- Δοξολογία εἰς ἐθνικὰς βασιλικὰς ἑορτὰς «*Κύριε ἐν τῇ δυνάμει σου*», ἧς προτάσσονται οἱ δύο πρῶτοι στίχοι τῆς Μεγ. Δοξολογίας, ἦχος γ′[27]
- Δοξολογία εἰς ἐθνικὰς βασιλικὰς ἑορτὰς «*Ὁ Θεὸς τὸ κρίμα σου*», ἦχος πλ. α′[28]
- Δοξολογία εἰς ἐθνικὰς βασιλικὰς ἑορτὰς «*Ὁ Θεὸς τὸ κρίμα σου*», ἦχος πλ. δ′[29]
- Πολυχρονισμοὶ στὸν Βασιλέα Γεώργιο τὸν Β′[30]
- Πολυχρονισμοὶ (ἦχος πλ. δ′) καὶ φήμη (ἦχος β′) στὸν ἀρχιεπίσκοπο Ἀθηνῶν Χρυσόστομο[31]

δόξει τῷ προεστῶτι, ψάλλεται ἀπὸ τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ ἀντὶ τοῦ δευτέρου, ‘Ἐσφραγισμένου τοῦ μνήματος...’» (Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Πεντηκοστάριον*, ἐν Ἀθήναις 1935, 97).

19. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Τριῴδιον*, *ὅ.π.*, 453-455.

20. *Ὅ.π.*, 478-479.

21. *Ὅ.π.*, 18-21.

22. *Ὅ.π.*, 218-223.

23. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Πεντηκοστάριον*, *ὅ.π.*, 198-203.

24. *Ταμεῖον Ἀνθολογίας*, τόμ. Β′, τεῦχος Γ′, Θεσσαλονίκη 1979, 211-215.

25. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Δοξολογίαι εἰς ἐθνικὰς βασιλικὰς ἑορτὰς καὶ πολυχρονισμοὶ τῆς Α. Μ. τοῦ Βασιλέως ἡμῶν*, ἐν Ἀθήναις 1936, 49-55.

26. *Ὅ.π.*, 9-14.

27. *Ὅ.π.*, 17-22.

28. *Ὅ.π.*, 22-27.

29. *Ὅ.π.*, 28-30.

30. *Ὅ.π.*, 31-48.

31. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Ἀνοιξαντάρια καὶ ἄλλοι τινὲς ὕμνοι*, *ὅ.π.*, 16-17 καὶ τοῦ ἰδίου, *Τὸ μουσικὸν μέρος τοῦ τελουμένου ἐπὶ τοῦ ἱεροῦ βράχου τοῦ Ἀρείου Πάγου (παρὰ τὴν Ἀκρόπολιν) κατὰ τὴν ἑσπέραν τῆς κθ′ Ἰουνίου εἰς ἀνάμνησιν τοῦ α′ κηρύγματος τοῦ ἁγίου ἀποστόλου Παύλου ἐν Ἀθήναις Πανηγυρικοῦ Ἑσπερινοῦ*, ἐν Ἀθήναις, 24.

Γ. Μέλη τῆς θείας Λειτουργίας

- *Κύριε, ἐλέησον*, σὲ πλ. δ΄ ἦχο[32]
- Τρισάγιον *Ἅγιος ὁ Θεός - Δύναμις, Ἅγιος ὁ Θεός*· ἦχος α΄ (δύο συνθέσεις καὶ ἕτερον *Δύναμις*, τοῦ Βήματος)[33], δ΄ λεγετος[34] καὶ πλ. δ΄ χρωματικὸς[35]
- Χερουβικὰ *Οἱ τὰ χερουβίμ*· πλήρης κατ᾽ ἦχον σειρά[36]
- *Νῦν αἱ δυνάμεις*, ἦχος α΄ τετράφωνος[37] (ἴσως καὶ δύο ἀκόμη δικές του συνθέσεις σὲ βαρὺ καὶ πλ. δ΄ ἦχο)[38]
- Λειτουργικά· ἦχος α΄ καὶ δ΄ αγια[39]
- *Ἄξιόν ἐστιν*· κατ᾽ ἦχον, ἀργοσύντομα[40]
- *Ἄξιόν ἐστιν*, ἕτερα· ἦχος α΄ (δύο), β΄ (δύο), πλ. α΄ καὶ πλ. β΄[41]
- *Ἄξιόν ἐστιν* «ἐξ ὅσων ἤκουσα καὶ διεσκεύασα»· ἦχος β΄, πλ. α΄ χρωματικὸς καὶ πλ. δ΄[42]
- *Ἐπὶ σοὶ χαίρει*· ἦχος πλ. δ΄[43]
- *Ὁ ἄγγελος ἐβόα· Φωτίζου, φωτίζου*· ἦχος α΄ «κατὰ μίμησιν Πέτρου τοῦ Ἐφεσίου»[44]
- Ὕμνος εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον, ἤτοι ὁ στίχος τοῦ κοινωνικοῦ τῶν θεομητορικῶν ἑορτῶν μετ᾽ ἐφυμνίου, ψάλλεται δὲ ἀντὶ κοινωνικοῦ ἢ κατὰ τὴν διανομὴν τοῦ ἀντιδώρου *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι... χαῖρε παντάνασσα πανύμνητε Μήτηρ Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ... ὁ Κύριος μετὰ σοῦ καὶ διὰ σοῦ μεθ᾽ ἡμῶν*· ἦχος δ΄ αγια[45]
- Ὕμνος εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον, ἤτοι ὁ στίχος τοῦ κοινωνικοῦ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μετ᾽ ἐφυμνίου, ψάλλεται δὲ ἐν χορῷ ἀντὶ κοινωνικοῦ ἢ κατὰ τὴν διανομὴν τοῦ ἀντιδώρου *Ἐξελέξατο Κύριος τὴν Σιών... χαῖρε παντάνασσα πανύμνητε Μήτηρ Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ... ὁ Κύριος μετὰ σοῦ καὶ διὰ σοῦ μεθ᾽ ἡμῶν*· ἦχος δ΄ αγια[46].

---

32. Νικόλαος Γιάννου-Σάμιος, *Βυζαντινὰ μελωδήματα*, Ἀθήνα 2011, 1.
33. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Δοξολογίαι εἰς ἐθνικὰς βασιλικὰς ἑορτὰς καὶ πολυχρονισμοὶ τῆς Α. Μ. τοῦ Βασιλέως ἡμῶν*, ὅπ. π., 55-56 καὶ Νικόλαος Γιάννου-Σάμιος, *ὅ.π.*, 2-7.
34. Νικόλαος Γιάννου-Σάμιος, *ὅ.π.*, 7-10.
35. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Πεντηκοστάριον*, *ὅ.π.*, 328-330.
36. Νικόλαος Γιάννου-Σάμιος, *ὅ.π.*, 11-41.
37. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Τριῴδιον*, *ὅ.π.*, 392-394.
38. *Ὅ.π.*, 394-398.
39. Νικόλαος Γιάννου-Σάμιος, *ὅ.π.*, 70-79.
40. Νικόλαος Γιάννου-Σάμιος, *ὅ.π.*, 42-55.
41. Νικόλαος Γιάννου-Σάμιος, *ὅ.π.*, 56-69.
42. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Πεντηκοστάριον*, *ὅ.π.*, 331-334.
43. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Ἡ ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς*, ἐν Ἀθήναις 1934, 213-215.
44. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Πεντηκοστάριον*, *ὅ.π.*, 46-48.
45. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Ἀνοιξαντάρια καὶ ἄλλοι τινὲς ὕμνοι*, *ὅ.π.*, 14-16.
46. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον*, ἐν Ἀθήναις 1931, 65-66.

Δ. Μέλη τοῦ Μαθηματαρίου

Μαθήματα ἑόρτια (ἁγ. Παρασκευῆς, Προφήτου Ἠλιού, ἁγ. Παντελεήμονος, Μεταμορφώσεως, ἁγ. Τριάδος, τιμίου Προδρόμου, ἁγ. Ἀναργύρων, ἁγ. Δημητρίου, ἁγ. Γεωργίου, ἁγ. Κωνσταντίνου, Πέτρου καὶ Παύλου, Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου καὶ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου)[47].

Ε. Πλῆρες Ἀναστασιματάριο, ἀνέκδοτο, δὲν ἔχει ἐντοπισθεῖ[48]. Πολὺ πιθανὸν νὰ πρόκειται γιὰ διασκευὴ σὲ παλαιότερα μέλη.

Ὁ διασκευαστής

Ἡ προηγηθεῖσα καταγραφὴ δὲν καλύπτει τὸ ἔργο τοῦ Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα σὲ ὅλο του τὸ φάσμα. Ὁ μικρασιάτης μουσικὸς δὲν εὐδοκίμησε μόνον ὡς μελοποιὸς ἀλλὰ καὶ ὡς διασκευαστὴς παλαιοτέρων μελῶν· ἔργο, τὸ ὁποῖο συγκεντρώνει τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς συνθετικῆς του παραγωγῆς, καθὼς ὁ ἴδιος θὰ ἐπεξεργασθεῖ συνθέσεις προγενεστέρων μελοποιῶν καὶ θὰ τονίσει ἐκ νέου τὰ μελωδήματα τοῦ κινητοῦ ἑορτολογικοῦ κύκλου τῆς Ἐκκλησίας μας, παρουσιάζοντας διασκευασμένα τὰ μουσικὰ βιβλία *Τριῴδιον, Ἡ ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομὰς* καὶ *Πεντηκοστάριον*. Ὁ Φαρλέκας, στὴν περὶ ἐγκρίσεως τοῦ ὑπὸ τὸν τίτλον *Τριῴδιον* μουσικοῦ αὐτοῦ πονήματος αἴτησή του πρὸς τὴν Ἱερὰ Σύνοδο, τὴν 12η Δεκεμβρίου τοῦ ἔτους 1930, προτάσσοντας τὴν ἀφοσίωσή του στὴν παράδοση, ἀποκαλύπτει τὶς πηγὲς ποὺ χρησιμοποιεῖ κατὰ τὴ μελοποιητικὴ ἐπεξεργασία τῶν ὕμνων τοῦ Τριωδίου, σημειώνοντας τὰ ἀκόλουθα: «*Ἀκραιφνῶς ἀφωσιωμένος εἰς τὰς σεπτὰς παραδόσεις οὐδὲν τὸ ὀθνεῖον πρὸς τὰς παραδεδομένας ἡμῖν παρὰ τῶν ἀειμνήστων Διασκάλων Ἐκκλησιαστικὰς γραμμὰς παρενέβαλον ἐν τῇ τοῦ περιεχομένου τῆς παρούσης ἐκδόσεως ἐπεξεργασίᾳ, οὐδ' ἐδημιούργησά τι τὸ πρωτότυπον. Τὸ ὑποβαλλόμενον ἔργον εἶναι μᾶλλον ἀπάνθισμα τῶν ἔργων τῶν δοκιμωτέρων μουσικοδιδασκάλων τῆς Μεγ. τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, οἵτινες διεφύλαξαν τὴν παράδοσιν πιστοτέραν ἐκ τῆς ἀρχαιότητος...Ὑπὸ τοιούτων ἐμφορούμενος ἰδεῶν, προέβην εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν τῆς τοῦ ὑπὸ τὴν Σεπτὴν τῆς Ἁγίας καὶ Ἱερᾶς Συνόδου ἔγκρισιν ὑποβαλλομένου ΤΡΙΩΔΙΟΥ μουσικῆς ὕλης, καθ' ἣν ὑπ' ὄψει εἶχον πρωτίστως μὲν καὶ κυρίως τὴν πολυχεύμονα τῆς Μουσικῆς ἡμῶν Πηγήν, ἤτοι Πέτρον τὸν Λαμπαδάριον καὶ τοὺς μετ' αὐτὸν Πρωτοψάλτας τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας Ἰάκωβον, Κωνσταντῖνον καὶ Γρηγόριον, Χουρμούζιον τὸν Χαρτοφύλακα καὶ Θεόδωρον τὸν Φωκαέα, ἔτι δὲ Γεώργιον τὸν Ραιδεστηνὸν καὶ τὸν εὐφάνταστον τῆς Σμύρ-*

47. Νικόλαος Γιάννου-Σάμιος, *ὅ.π.*, 11, 81-191.

48. «*Ὁ β΄ χορὸς Καὶ νῦν ἦχος πλ. α΄ πα (Ἐκ τοῦ ἡμετέρου ἀνεκδότου Ἀναστασιματαρίου) Καὶ νῦν· Τὴν παγκόσμιον δόξαν*» (Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Ἡ ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς*, *ὅ.π.*, 395).

νης Πρωτοψάλτην, ὧν τὸ ὕφος ἐν τοῖς διασκευασθεῖσιν ὕμνοις ἀπετύπωσα»[49]. Καὶ κλείνει τὴν παράγραφο αὐτὴ περιγράφοντας τὴ διαδικασία ποὺ ἀκολούθησε κατὰ τὴ συνθετικὴ ἀνασύσταση τῶν μελῶν, γράφοντας σχετικά: *«...ἀπαρτίσας... "Ἐκλογάς" γραμμῶν ἐκκλησιαστικῶν ἐν ἐκλεκτοῖς μουσικοῖς μαθήμασιν ἐγκατεσπαρμένων, μὴ ἀποκρουούσας τοὺς ἀκούοντας, ἐτήρησα δὲ μετὰ πάσης εὐλαβείας τοὺς παραδεδεγμένους κανόνας τῆς ὀρθογραφίας, εὐανάγνωστον μὲν καταστήσας τὴν μουσικήν μου γραφὴν καὶ παρὰ τοῖς ἄκρῳ δακτύλῳ Μουσικῆς ἁψαμένοις, εὐχερῆ δὲ τὴν παρὰ πολυμελῶν χορῶν ἐκτέλεσιν τοῦ κειμένου, εἰς ὃ μάλιστα παρενέβαλον καὶ τὰς καταλλήλους συνθηματικὰς λέξεις πρὸς ὁδηγίαν τῶν ἐκτελεστῶν πρὸς ἔκφρασιν τοῦ ἠπίου, τοῦ ἱκετευτικοῦ, τοῦ ζωηροῦ, τοῦ βραδυτέρου κτλ., καίτοι, ὡς τοῖς πεπειραμένοις ἱεροψάλταις γνωστόν, ἡ ἐναλλαγὴ τῶν μουσικῶν κλιμάκων καὶ γενῶν ἐν τοῖς ψαλλομένοις τροπαρίοις, ἡ τῶν λέξεων σημασία καὶ τοῦ κειμένου ἡ ἔννοια ὁδηγοῦσιν εἰς ἀπόδοσιν ἀναλόγου ἐκφράσεως τῶν σχετικῶν γραμμῶν κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν, ἐπεσήμηνα δὲ διὰ τοῦ ἀρχικοῦ στοιχείου τῶν φθόγγων, ἐπὶ τῶν μουσικῶν χαρακτήρων τιθεμένου, τὸ "ἴσον" πρὸς ὁδηγίαν τῶν ψαλλόντων διὰ τὴν τούτου ἐναλλαγὴν παρὰ τῶν ἰσοκρατῶν»*[50].

Μὲ τὸ ἔργο τοῦ μελοποιητικοῦ ἀνασχηματισμοῦ ἀσχολεῖται *«ἐπὶ μακρὰν σειρὰν ἐτῶν»*, σύμφωνα δὲ μὲ τὰ γραφόμενά του, ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ζοῦσε στὴ Μικρὰ Ἀσία[51]. Ἀφορμὴ ὅμως γιὰ τὴν καθολικὴ ἐνασχόλησή του μὲ αὐτὸ ἔλαβε ἀπὸ τὰ εὐμενῆ σχόλια ποὺ κάθε φορὰ δεχόταν, μετὰ τὴν πρώτη ψαλμώδηση τῶν ἔργων του· γράφει σχετικὰ στὴν αἴτησή του: *«Ἐκ τῶν εὐμενῶν δὲ κρίσεων τῶν τε ἐν δημοσίαις ἐμφανίσεσι προϊόντα τῆς τῶν Ἐκκλησιαστικῶν Μελῶν παρ' ἐμοῦ γενομένης ἐπεξεργασίας ἐκτελεσάντων καὶ τῶν ἀκουσάντων αὐτά, προήχθην... εἰς σχηματισμὸν πεποιθήσεως, ὅτι ἔργον χρήσιμον τῇ Ἁγίᾳ ἡμῶν Μητρὶ Ἐκκλησίᾳ θὰ προσενέγκω»* καὶ εὐελπιστεῖ ὅτι μὲ τὸ ἔργο του αὐτὸ *«θὰ διευκολύνει τοὺς ἱεροψάλτας εἰς τὸ ἔργον αὐτῶν καὶ θὰ παρορμήσει τοὺς σπουδαστὰς τῆς πατρίου ἡμῶν μουσικῆς εἰς τὴν προσήκουσαν ἐκτίμησιν τοῦ ἀνεκτιμήτου τούτου θρησκευτικοῦ καὶ ἐθνικοῦ ἡμῶν Κειμηλίου»*[52].

Τρία βασικὰ στοιχεῖα χαρακτηρίζουν τὸν διασκευαστικό-συνθετικὸ τρόπο τοῦ Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα: ἡ καλύτερη ἀνάδειξη τῆς ἔννοιας τῶν ὑμνογραφικῶν κειμένων, ἡ λεπτομερέστερη σημειογραφικὴ καταγραφὴ τῶν μουσικῶν σχημά-

---

49. ΙΑΕΕ, *ὅπ. π.*.

50. *Ὅ.π.* Ἡ χειρόγραφη αἴτηση τοῦ Φαρλέκα, ἡ ἀποκείμενη στὸ Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, ἐμφανίζει μικροδιαφορὲς ἀπὸ τὸ κείμενο τῆς αἴτησης ποὺ ἀνθολογεῖται, ἐν εἴδει προλόγου, στὸ ἐκδοθὲν μουσικὸ βιβλίο *Τριῴδιον*. Ὡς παράδειγμα ἀναφέρω τὴν παράλειψη τῆς φράσεως *«καὶ παρὰ τοῖς ἄκρῳ δακτύλῳ Μουσικῆς ἁψαμένοις»* ἀπὸ τὴν ἔκδοση.

51. *Ὅ.π.*

52. *Ὅ.π.*

των ποὺ χρησιμοποιεῖ καὶ μέσῳ αὐτῆς ἡ ἐντεχνότερη μορφὴ τῶν πρωτότυπων μελωδιῶν καὶ ἡ ρυθμικὴ διευθέτηση αὐτῶν.

Ἡ συνύφανση λόγου καὶ μέλους ἢ ἡ προσαρμογὴ κατὰ τὸν ἴδιο τὸν Φαρλέκα *«τοῦ κάλλους τῆς μελῳδίας πρὸς τὸ τῆς ποιήσεως, ὥστε Μουσικὴ καὶ Ποίησις νὰ συμβαδίζωσιν»*[53], φαίνεται νὰ ἀποτελεῖ βασική του προτεραιότητα. Ἡ διάθεση ἀποτύπωσης τῶν νοημάτων καὶ τῶν εἰκόνων τοῦ λόγου στὴν πλοκὴ τοῦ μέλους εἶναι ἔντονη στὰ παντοῖα ὑμνογραφήματα, ἐντονότερη ὅμως στὰ δοξαστικά, καὶ ἐξαιτίας τῆς ξεχωριστῆς θέσεως ποὺ ἔχουν μέσα στιχηραρικὲς ἑνότητες τῶν ἀκολουθιῶν καὶ ἕνεκα τοῦ φορτωμένου ἐννοιολογικά, πολλὲς φορές, κειμένου, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσει μιὰ ἐντεχνότερη, πρωτοψαλτικὴ ἀπόδοση τοῦ μέλους. Ἡ ποικιλία μελωδικῶν ἐκφράσεων, οἱ μελικὲς ἀναπτύξεις –κάποιες φορὲς μὲ τὴν χρήση ἀργῶν στιχηραρικῶν θέσεων–[54], οἱ ἐπαναλήψεις καὶ οἱ συνεχεῖς ἠχητικὲς μεταβολές, ἀποτελοῦν τοὺς πυλῶνες ποὺ στηρίζουν τὶς κατὰ νόημα μελοποιητικὲς ἐφαρμογές του.

Ὡς χαρακτηριστικότερο στοιχεῖο τῶν διασκευῶν του προβάλλουν οἱ ἀναλυτικότεροι σημειογραφικοὶ σχηματισμοὶ καὶ ἡ λεπτομερειακὴ καταγραφὴ τῶν μουσικῶν φράσεων ποὺ χρησιμοποιεῖ. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ποικιλομορφία τῆς ἀναλύσεως τοῦ λυγίσματος, τῆς πεταστῆς μὲ κλάσμα, τοῦ συμπλέγματος ὀλίγου, κεντημάτων καὶ ὑποκειμένου ψηφιστοῦ, τοῦ σχηματισμοῦ ἀποστρόφου μὲ κλάσμα, τοῦ καταληκτηρίου συμπλέγματος ἴσου, κεντημάτων, πεταστῆς μὲ κλάσμα καὶ ἀποστρόφου μὲ γοργὸ κ.ἄ. Ἐπιπλέον, κλασικὲς μουσικὲς φράσεις ποὺ ἀπαντοῦν συχνὰ σὲ κάποιους ἤχους παρασημαίνονται ἀναλυτικότερα, μὲ τὴ χρήση σημαδιῶν ποὺ διαιροῦν τὸ χρόνο, κυρίως δίγοργα ἀλλὰ καὶ γοργά. Ὁ Φαρλέκας ὡς μελοποιὸς λατρεύει τὴν ποικιλία, θεωρώντας τὴν ἐμμονὴ στὶς ἴδιες μελικὲς θέσεις ὡς μειονέκτημα· ἔτσι, κατὰ τὴν ἐπεξεργασία τῶν παλαιότερων μελῶν ἀποφεύγει τὶς ἐπαναλήψεις τῶν ἴδιων καταληκτικῶν μελικῶν φράσεων καὶ παραδίδει αὐτὲς μὲ διαφορετικὲς ἐκδοχές.

Ὁ διασκευαστὴς Φαρλέκας δὲν προσεγγίζει ὅλα τὰ μέλη μὲ ἐκσυγχρονιστικὴ διάθεση. Στὸ ἔργο του ἀνιχνεύονται καὶ περιπτώσεις –τροπάρια κανόνων, στιχηρὰ ἰδιόμελα κ.ἄ.– κατὰ τὶς ὁποῖες ἐπεμβαίνει μὲ οἰκονομία, καταφεύγοντας σὲ λογικὲς σημειογραφικὲς ἀναλύσεις καὶ στὶς ἀπαραίτητες μελικὲς ἀλλαγές, στοιχεῖα ποὺ δείχνουν ἕναν μουσικὸ μὲ ἀνεπτυγμένο τὸ αἰσθητήριο τοῦ μέτρου καὶ τῆς διάκρισης. Γεγονὸς πάντως εἶναι ὅτι στὰ διασκευασμένα ἔργα του, ἰδιαίτερα στὰ δοξαστικά, διακρίνεται ἕνα ἔντεχνο καὶ ἐλευθεριάζον ὕφος, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴ μελοποιητικὴ καὶ σημειογραφικὴ ἀναμόρφωση, καὶ τὸ

53. *Ὅ.π.*

54. Ἀναφέρω ὡς παράδειγμα τὸ δοξαστικὸ τῆς Ε΄ Κυριακῆς τῶν Νηστειῶν *Οὐκ ἔστιν ἡ Βασιλεία τοῦ Θεοῦ*, ὅπου ἀναμειγνύει σύντομες καὶ ἀργὲς μελικὲς θέσεις (Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Τριῴδιον*, *ὅ.π.*, 282-284).

ὁποῖο σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις ἐπιβάλλει μιὰ μονοφωνάρικη-σολιστικὴ ἑρμηνευτικὴ ἀπόδοση αὐτῶν.

Ὡς ἄοκνη θὰ πρέπει νὰ χαρακτηρισθεῖ ἡ φροντίδα του γιὰ τὴ ρυθμικὴ τακτοποίηση τῶν ἔργων του. Πιστεύει *«ὅτι ὁ ρυθμὸς εἶναι ἡ ζωὴ τῆς μουσικῆς»* καὶ τονίζει τὴν ἀδιασάλευτη ρυθμικότητα τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, ὅσο αὐτὸ βέβαια τὸ ἐπιτρέπει ὁ λόγος[55]. Οἱ ρυθμικές του παρεμβάσεις φανερώνουν τὴν ἔγνοια του γιὰ τήρηση τῆς ἑνότητας τοῦ μέτρου σὲ ὅλο τὸ τροπάριο[56] καὶ τὴ φροντίδα του ὅπως τὴν ρυθμικὴ ποικιλία ἢ μή ἐπιβάλλει τὸ κείμενο.

Ἡ ἔκδοση τῶν ἔργων του

Οἱ εὐνοϊκὲς κρίσεις *«περισπουδάστων μουσικολόγων καὶ δοκίμων ἱεροψαλτῶν»*[57] γιὰ τὰ μουσικά του ποιήματα, ἡ μέριμνά του γιὰ τὴ διευκόλυνση τοῦ ἱεροψαλτικοῦ ἔργου, ἡ ἔγνοια του γιὰ τὶς μέλλουσες ψαλτικὲς γενιές, ἡ μεταξὺ τῶν μελῶν παρεμβολὴ τῶν πολυπλόκων τυπικῶν διατάξεων –ἰδιαίτερα αὐτῶν τοῦ Τριωδίου– πρὸς ἐξυπηρέτηση τῶν ψαλτῶν, ἀλλὰ καὶ ἡ ἔνθερμη ὑποδοχὴ τῶν πρώτων βιβλίων του καὶ οἱ παροτρύνσεις πολλῶν γιὰ ἔκδοση κι ἄλλων συνθέσεών του, ἀποτέλεσαν κατὰ τὸν ἴδιο τὸν Φαρλέκα τοὺς λόγους ποὺ προέβη στὴν ἔκδοση τοῦ μουσικοῦ του ἔργου. Τὴν ἐκδοτική του δραστηριότητα ξεκινᾶ ἀφ' ὅτου ἐγκαταστάθηκε στὴν Ἀθήνα. Ἐγκαινιάζει μάλιστα δύο σειρὲς ἐκδόσεων ὑπὸ τὸν τίτλο *«Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσική»* τὴν πρώτη καὶ *«Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ καὶ Ὑμνογραφία»* τὴ δεύτερη[58]. Ὅλα τὰ ἔργα του, ἐξαιρέσει τῶν *Ἀνοιξανταρίων* ποὺ εἶναι σὲ πολυγραφημένη μορφή, βγαίνουν ἀπὸ τὸ Τυπογραφεῖο «Ἡ Μέλισσα», ἡ ὁποία ἦταν ὑπὸ τὴν διεύθυνση τῶν Ἰ. Τσουκαρίδη καὶ Νικ. Βαλῆ.

Τὰ ἐκδεδομένα ἔργα τοῦ Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

α. *Τὸ μουσικὸν μέρος τοῦ τελουμένου ἐπὶ τοῦ ἱεροῦ βράχου τοῦ Ἀρείου Πάγου (παρὰ τὴν Ἀκρόπολιν) κατὰ τὴν ἑσπέραν τῆς κθ΄ Ἰουνίου εἰς ἀνάμνησιν τοῦ α΄ κηρύγματος τοῦ ἁγίου ἀποστόλου Παύλου ἐν Ἀθήναις Πανηγυρικοῦ Ἑσπερινοῦ*, ἐν Ἀθήναις (ἄνευ ἔτους ἐκδόσεως)

β. *Ἀνοιξαντάρια καὶ ἄλλοι τινὲς ὕμνοι*, Ἀθῆναι 1929

γ. *Ἀκολουθία Πανηγυρικοῦ Ἑσπερινοῦ ἐν τῷ Ἀθήνησι πανσέπτῳ Ἱ. Ναῷ Μητροπόλεως - Ὁ Εὐαγγελισμός* - τῇ Κυριακῇ, 12 Ὀκτωβρίου 1930, ὥρᾳ 6.30 μ.μ. ἐπ' εὐκαιρίᾳ τοῦ Γ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου

---

55. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Πεντηκοστάριον, ὅ.π., σ. ι΄.*
56. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Τριῴδιον, ὅ.π.*, 214.
57. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Ἡ ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς, ὅ.π., σ. δ΄.*
58. Τὰ ἔργα του *Ἀνοιξαντάρια καὶ ἄλλοι τινὲς ὕμνοι* καὶ *Τριῴδιον*, τὰ καὶ πρωτεκδοθέντα, στεγάζονται σὲ μιὰ πρόδρομη σειρὰ ὑπὸ τὸν τίτλο *«Ἐκκλησιαστικὴ Μουσική»*.

δ. *Ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον. Προσετέθησαν δὲ καὶ τὰ Δοξαστικὰ Ἑσπερινοῦ καὶ Αἴνων τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μετὰ τῶν Προσομοίων τῶν Αἴνων, δύο Ὕμνοι εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον, καὶ τὸ κείμενον δύο Κανόνων τῆς Ἀκαθίστου ὧν ὁ εἷς ἀνέκδοτος*, ἐν Ἀθήναις [1931]

ε. *Τριῴδιον*, ἐν Ἀθήναις 1931

στ. *Ἡ ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς*, ἐν Ἀθήναις 1934

ζ. *Πεντηκοστάριον*, ἐν Ἀθήναις 1935

η. *Δοξολογίαι εἰς ἐθνικὰς βασιλικὰς ἑορτὰς καὶ πολυχρονισμοὶ τῆς Α. Μ. τοῦ Βασιλέως ἡμῶν*, ἐν Ἀθήναις 1936

θ. *Πολυχρονισμοὶ τῆς Α. Μ. τοῦ Βασιλέως ἡμῶν κατὰ τὴν ὑπὸ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου ὁρισθεῖσαν νέαν διατύπωσιν*, ἐν Ἀθήναις 1938

Προσφάτως, τὸ ἔτος 2011, ἐκδόθηκε μὲ τὴ φροντίδα τοῦ Νικ. Γιάννου τὸ ἔργο *Βυζαντινὰ Μελωδήματα*, στὸ ὁποῖο περιέχονται ἀνέκδοτα μέλη τοῦ Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα[59].

Ἀποτίμηση

Μὲ ὅσα προηγήθηκαν, θέλω νὰ πιστεύω ὅτι δόθηκε διὰ βραχέων μιὰ ἀρκετὰ ἀποκαλυπτικὴ εἰκόνα τοῦ μουσικοῦ Φαρλέκα. Μένει, ὡστόσο, νὰ γίνει, σὲ λίγες γραμμές, μιὰ γενικὴ ἀποτίμηση τῆς προσωπικότητας καὶ τοῦ ἔργου του.

Ὁ Ἐμμανουὴλ Ἰ. Φαρλέκας ὡς μουσικὸς ἦταν πνεῦμα ἀκαταπόνητο, φιλέρευνο, ριζοσπαστικό. Ὁ ζῆλος καὶ ἡ εὐγενὴς προσπάθειά του νὰ συμβάλει μὲ ὅλες του τὶς δυνάμεις στὴν προαγωγὴ τῆς ψαλτικῆς τέχνης καὶ στὴ διευκόλυνση τῶν θεραπόντων αὐτῆς, καταφαίνεται ἀπὸ ὅλη τὴ μουσική του δραστηριότητα. Στέκεται μὲ ἀφοσίωση στὶς παραδόσεις τῆς Ἐκκλησίας, ὑποστηρίζει μὲ θέρμη τὴν ἀναγέννηση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τὴν ἐπικράτησή της, ἀντιτίθεται στὴν βεβήλωση αὐτῆς ἀπὸ ἀλλότρια στοιχεῖα, θλίβεται γιὰ τὴν περιφρόνηση αὐτῆς ἀπὸ νεωτεριστὲς ἱεροψάλτες. Δὲν διστάζει μάλιστα νὰ χρησιμοποιήσει σκληρὴ γλῶσσα ἐναντίον αὐτῶν, γράφοντας

59. Κατὰ τὸν ἐπιμελητὴ τῆς ἔκδοσης «*τὸ βιβλίο αὐτὸ περιλαμβάνει ἀνέκδοτα μελωδήματα τοῦ Ἐμμανουὴλ Φαρλέκα ποὺ βρέθηκαν μετὰ τὸ θάνατό του σὲ ἕνα χειρόγραφο βιβλιαράκι ἀπὸ τὸν μακαριστὸ Γεώργιο Χρ. Ζαρακοβίτη πρωτοψάλτη τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Σάββα τοῦ ὁμωνύμου Νοσοκομείου, καὶ ὁ ὁποῖος ἦταν φίλος καὶ συνεργάτης του. Στὴ συνέχεια τὸ ἐν λόγῳ βιβλιαράκι περιῆλθε στὴν κατοχὴ τοῦ ἐπίσης μακαριστοῦ ἀδελφοῦ του Δ/ρος Κωνσταντίνου Χρ. Ζαρακοβίτη ὁ ὁποῖος μοῦ τὸ ἐμπιστεύτηκε γιὰ τὴν καταγραφὴ στὸν ὑπολογιστή*».

χαρακτηριστικά: «*Πιστεύω ὅτι ἡ μελοποίησις δὲν εἶναι τόσον προσωπικὴ αὐτῶν* [τῶν δοκιμωτέρων μουσικοδιδασκάλων τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας] *δημιουργία, ὅσον μουσικὴ παράδοσις τῆς Ὀρθοδόξου ἡμῶν Ἐκκλησίας, ἀφ' ἧς ἀσυγγνώστως ἐξετροχιάσθησαν νεωτερισταί τινες ἱεροψάλται καὶ μουσικοδιδάσκαλοι τῶν Ἀθηνῶν. Ἕκαστος αὐτῶν συγγράφει, μελοποιεῖ, ψάλλει κατὰ τὸ δοκοῦν, ἄνευ πειθαρχίας εἰς τὴν ἀρχαιοπρεπῆ μουσικὴν γραμμήν, ἥτις ἐκφράζει τὴν σοβαρότητα τοῦ ἤθους τῆς ὀρθοδόξου χριστιανικῆς ψυχῆς, διαθέτουσα αὐτὴν εἰς κατάνυξιν καὶ γεννῶσα συγκινήσεις, ἐν οἷς αἰσθάνεται τὴν ἀπήχησιν τῶν εὐσεβῶν ὀρθοδόξων αἰσθημάτων. Καὶ θὰ ἦτο καιρὸς νὰ τεθῇ τέρμα εἰς τὴν τραγελαφικὴν παραμόρφωσιν τῶν Βυζαντινῶν μας μελῳδιῶν ὑπὸ μίαν τετράφωνον κακοτεχνοτροπίαν, ἣν –ἐπαναλαμβάνω νὰ εἴπω– χαρακτηρίζει ἀσύνετος ἐκτροχιασμὸς ἐκ τῆς παραδόσεως, τὴν ὁποίαν οὐδόλως δικαιούμεθα νὰ θίξωμεν παραμορφοῦντες τὴν θρησκευτικὴν αὐτῆς φυσιογνωμίαν. Ἀντιθέτως, αὕτη στερεοποιηθεῖσα διὰ τῶν αἰώνων δέον ν' ἀποτελέσῃ θέμα σοβαρᾶς καὶ φιλοστόργου μελέτης πρὸς διατήρησιν τῆς κληρονομηθείσης προγονικῆς παρακαταθήκης. Καὶ μόνη ἡ ἰδέα ὅτι αἱ παραδεδομέναι ἡμῖν Ἐκκλησιαστικαὶ μελῳδίαι ἐδημιουργήθησαν εἰς ἐποχὴν μυστικοπαθῶν ἐξάρσεων καὶ ἐμπνεύσεων, εἰς ἐποχὴν δημιουργίας μιᾶς ὁλοκλήρου θρησκείας, δέον νὰ ἐμπνεύσῃ ἡμῖν ἄπειρον σεβασμὸν πρὸς τὴν Μουσικὴν καὶ ἀποτρέψῃ ἀπὸ τῶν σφαλερῶν νεωτερισμῶν, εἰς οὓς ἐξετροχιάσθησαν οἱ διάφοροι τῶν Ἀθηνῶν ὑμνῳδοί, μηδόλως λαμβάνοντες ὑπ' ὄψιν, ὅτι πρόκειται περὶ προγονικοῦ Κειμηλίου, ὅπερ διασωθὲν μέχρις ἡμῶν ὑπὸ τῆς Ἁγίας Μητρὸς ἡμῶν Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας θεωρεῖται καὶ κτῆμα παγκόσμιον*»[60].

Ἡ εὐγένεια, ἡ ἀρχοντιά, ἡ ἀφοσίωση, τὸ ἦθος, ἡ φιλοτιμία, ἡ δημιουργικότητα καὶ ἡ σεμνότητα, στοιχεῖα τῆς προσωπικότητας τοῦ Φαρλέκα, τὸν συνοδεύουν καὶ στὸν ψαλτικό του βίο. Τὴν στάση του στὸ ἀναλόγιο χαρακτηρίζει ἡ σεμνότητα, ἡ ἱεροπρέπεια, ἡ ἐπιβλητικότητα καὶ τὴν ψαλμώδησή του –κρίνοντας ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς μελοποιΐας του– ἡ μεγαλοπρέπεια καὶ ἡ εὐστροφία. Ἐπιθυμώντας δὲ νὰ μεταλαμπαδεύσει κάποια ἀπὸ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα στοὺς ψάλτες, δὲν διστάζει νὰ τοὺς συστήσει «*νὰ ἀποφεύγωσιν ἀτάκτους καὶ ἀναρμόστους κινήσεις, μετὰ φόβου καὶ τρόμου ἐκτελοῦντες τὸ ἱερὸν αὐτῶν ἔργον, μετ' εὐλαβείας ἱστάμενοι καὶ μηδόλως παρεκκλίνοντες τοῦ σεμνοῦ καὶ ἱεροπρεποῦς, εὐσχημόνως δὲ τὴν φωνὴν αὐτῶν ἐκπέμποντες νὰ μὴ παρουσιάζωσιν οἰκτρὰν ὄψιν κατά τε τὴν ἐκτέλεσιν τῆς ἱερᾶς ὑμνῳδίας καὶ τὴν ἐξαγωγὴν τῆς φωνῆς, κατὰ τρόπον τὴν καλαισθησίαν προσβάλλοντα. Νὰ δίδωσι τὸ σύνθημα τῆς προσευχῆς καὶ εὐλαβοῦς στάσεως...*»[61]. Ἡ εὐγένεια καὶ ἡ ἀγάπη του πρὸς τοὺς ἱε-

---

60. ΙΑΕΕ, *ὅ.π.*.

61. Βλ. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Τριῴδιον*, *ὅ.π.*, σ. ια΄. Πρβλ. καὶ στὸ ἔργο του, *Ἡ ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς*, *ὅ.π.*, σ. ιβ΄.

ροψάλτες ἔβρισκε ἀνταπόδοση μέσα ἀπὸ τὴν ὁλοπρόθυμη ἀνταπόκριση αὐτῶν στὶς ποικίλες ψαλτικὲς ἐκδηλώσεις ποὺ ἀναλάμβανε. Ὑπῆρξε καταξιωμένος χοράρχης, μὲ ἐμπειρία στὴν ὀργάνωση, τὴ διδασκαλία, τὴ διεύθυνση τοῦ χοροῦ.

Τὸ μουσικό του ἔργο εἶναι εὐρὺ καὶ ἐνδιαφέρον. Σ' αὐτὸ ἐντοπίζονται μελοποιητικὰ σχήματα τῆς παλαιᾶς κλασικῆς μελοποιίας, ἀλλὰ καὶ συνθετικὰ στοιχεῖα τοῦ σμυρναίικου ἰδιώματος, τὰ ὁποῖα προδίδουν τὴ μεγάλη ἐπίδρασή του ἀπὸ τὸν Νικόλαο Γεωργίου, πρωτοψάλτη Σμύρνης[62]. Οἱ εἰδικοὶ τῆς ἐποχῆς του περιγράφουν τόσο τὸν μελοποιὸ Φαρλέκα ὅσο καὶ τὸ μελουργικό του ἔργο – προσωπικὴ δημιουργία καὶ διασκευές– μὲ ἐπαινετικὰ σχόλια καὶ ἀκριβεῖς κριτικές. Τὸ ἔργο του ἀπέκτησε ἀπὸ νωρὶς ὑποστηρικτές, χάρη στοὺς ὁποίους γνώρισε διάδοση[63] καὶ πρακτικὴ ἐφαρμογή, ἐπιβιώνει δὲ μέχρι σήμερα στὴν ἀσματικὴ πράξη τῆς ἐκκλησίας μας, ψαλλόμενο σὲ διάφορα μέρη τῆς ἐπικράτειας, καθολικὰ σχεδὸν στὴ Λέσβο[64].

Ἐπίλογος

Θ' ἀφήσω, τὸν ἐπίλογο τούτης 'δῶ τῆς ἀνακοίνωσης νὰ γράψει ὁ ἴδιος ὁ μικρασιάτης μουσικὸς Ἐμμανουὴλ Φαρλέκας, μὲ τὴν ἀκόλουθη νουθεσία του: *«Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν εἶναι προσωπικὸν κτῆμα ἡμῶν ἀποκλειστικῶς, ἀλλ' ἀνήκει εἰς ὅλον τὸν κόσμον ὡς τέχνη ὑψηλὴ τῶν μεγάλων ἡμῶν Πατέρων, ὡς ἀκριβῶς καὶ ὁ Ὅμηρος ἐν τῇ ποιήσει. Συνεπῶς ὑποχρέωσιν ἐπιτακτικὴν ἔχομεν νὰ περισώσωμεν κατὰ τὸ δυνατὸν τὴν παράδοσιν ἢ μᾶλλον τὸ πνεῦμα τῶν μεγάλων ἡμῶν μουσουργῶν»*[65].

62. Ν. Ἀνδρίκος, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῆς Σμύρνης (1800-1922)*, Θεσσαλονίκη 2012, 214-215.

63. Ἀποδεικνύεται δὲ τοῦτο καὶ ἀπὸ τὸν μακρὺ κατάλογο τῶν συνδρομητῶν ποὺ συνέβαλαν στὴν ἔκδοση τοῦ ἔργου του *Ἡ ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς*.

64. Ν. Ἀνδρίκος, *ὅ.π.*, 215.

65. Ἐμμ. Ἰ. Φαρλέκας, *Πεντηκοστάριον*, *ὅ.π.*, σ. ι'.

Φλώρα Κρητικού

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΒΑΜΒΟΥΔΑΚΗΣ (1884-1959): ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΚΑΙ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ

Βιογραφικά

Ο Εμμανουήλ Βαμβουδάκης γεννήθηκε στο Βαθύ της Σάμου το 1884, όπου ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές του και έλαβε τα πρώτα μαθήματα Ψαλτικής, αρχικά από τον πρωτοψάλτη του μητροπολιτικού ναού του αγίου Νικολάου Λιμένος Σάμου και αργότερα από τον Εμμανουήλ Σάββα, πρωτοψάλτη του ναού του Χριστού[1]. Το 1909 απεφοίτησε από το Πυθαγόρειο Γυμνάσιο και ενεγράφη στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Τον Οκτώβριο του 1911, σύμφωνα με μαρτυρία του ιδίου, μετέβη στο Άγιον Όρος με σκοπό να βρει συνδρομητές για την έκδοση των έργων του Αθανασίου Καπoράλη, μητροπολίτου Σάμου, τα οποία είχε αγοράσει από τον αδελφό του τεθνεώτος μητροπολίτου – καθώς και κάποιων δικών του. Κατά τη διάρκεια της εν λόγω επισκέψεώς του στο Άγιον Όρος είχε την ευκαιρία να μελετήσει χειρόγραφα Ψαλτικής Τέχνης αποκείμενα στις Βιβλιοθήκες των Μονών του Αγίου Όρους και να ασχοληθεί με τη βυζαντινή μουσική παλαιογραφία. Η μελέτη των χειρογράφων κωδίκων τον οδήγησε στη σκέψη να εκπονήσει και να εκδόσει μια μελέτη για την βυζαντινή παρασημαντική. Μ' αυτή τη σκέψη μετέβη στα Ιεροσόλυμα για να μελετήσει και άλλα μουσικά χειρόγραφα, όπου και παρέμεινε για δεκατέσσερα χρόνια ως «μουσικοδιδάσκαλος του Παναγίου Τάφου». Παράλληλα, διετέλεσε μέλος επιτροπής που ορίσθηκε από τον Πατριάρχη με σκοπό να *«ὑποδείξει τὰ κατάλληλα μέτρα διὰ τὴν ἀνύψωσιν τῆς Ἐκκλ. Μου-*

---

1. Τα κατωτέρω αναφερόμενα βιογραφικά στοιχεία περί του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη προέρχονται από τις ακόλουθες μελέτες του Γ. Κ. Αγγελινάρα: «Εμμανουήλ Γ. Βαμβουδάκης», εφ. *ΕΛΛΑΣ* αρ. φύλ. 678 (11-4-1959), Σάμος. «Εμμανουήλ Γ. Βαμβουδάκης, ο ηγεμονικός», εφ. *Ιεροψαλτικά Νέα*, έτος ΙΣΤ' αρ. φυλ. 186, Αθήναι Ιανουάριος 1980. «Εμμανουήλ Γ. Βαμβουδάκης», *Σαμιακή Επιθεώρηση* 7 (1981), 102-103, «Εμμανουήλ Γ. Βαμβουδάκης», *Έκφρασις της Ψαλτικής Τέχνης*, Αθήνα 2009, 349-372. Βλ. επίσης, Α. Ε. Καλτάκης, «Ο Βαμβουδάκης», *Σαμιακόν Βήμα*, Σάμος, αρ. φυλ. 3168 (25-1-1999) και Απ. Λ. Βαληνδράς, «Εμμανουήλ Βαμβουδάκης», *ΘΗΕ* 3 (1963), 580-581.

σικῆς ἐν τῷ πανιέρῳ Ναῷ τῆς Ἀναστάσεως»[2]. Ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος τον βρήκε εκεί και ανέκοψε για ένα διάστημα τις εκδοτικές του δραστηριότητες. Τα έργα του Αθανασίου Καποράλη τελικά εκδόθηκαν το 1921 σε ένα τόμο και όχι σε τρεις, όπως ήταν ο αρχικός σχεδιασμός[3].

Το 1927 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα με σκοπό να ολοκληρώσει τις φιλολογικές του σπουδές και, πράγματι, το 1930 αναγορεύθηκε διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αμέσως μετά αναχώρησε από την Αθήνα και μετέβη στη Σάμο, όπου και παρέμεινε έως το τέλος της ζωής του, το 1959. Στη Σάμο υπηρέτησε ως καθηγητής φιλόλογος στη Μέση Εκπαίδευση και επιμελητής Αρχαιοτήτων. Παράλληλα, διετέλεσε πρωτοψάλτης του μητροπολιτικού ναού του αγίου Νικολάου και, αργότερα, του ναού Κοιμήσεως Θεοτόκου, ενώ δίδασκε μουσική στη Σχολή της Ιεράς Μητροπόλεως Σάμου.

Έργα – Διάκριση

Τα έργα του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη είναι ποικίλα και αποδεικνύουν την επιστημονική του εμβρίθεια και την ευρύτητα των ενδιαφερόντων του. Σε αυτά συμπεριλαμβάνονται μουσικολογικές, φιλολογικές και αρχαιολογικές μελέτες

---

2. *Μουσική* 31-32 (Ιούλιος-Αύγουστος 1914), 210-211: *«Ἐκ τῆς ἐγκρίτου 'Νέας Σιὼν' τῶν Ἱεροσολύμων (τεῦχος ΙΔ΄) ἐρανιζόμεθα τὰ ἑξῆς εὐχάριστα: "Ἐπὶ διαρρυθμίσει καὶ βελτιώσει τῶν Χορῶν τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως, μὴ ἀνταποκρινομένων πρὸς τοὺς Ὀρθοδόξους χοροὺς τῶν μεγαλουπόλεων, προνοίᾳ Πατριαρχικῇ διωρίσθη εἰδικὴ Ἐπιτροπὴ ἐκ τοῦ Σεβασμιωτάτου Κυριακουπόλεως Βασιλείου, τῶν ἀρχιμανδριτῶν Ἀγαθαγγέλου, Καλλίστου καὶ Γρηγορίου καὶ τοῦ μουσικοδιδασκάλου Ἐμμανουὴλ Βαμβουδάκη, ὅπως συσκεφθῇ καὶ ὑποδείξῃ τὰ κατάλληλα μέτρα διὰ τὴν ἀνύψωσιν τῆς Ἐκκλ. Μουσικῆς ἐν τῷ Πανιέρῳ Ναῷ τῆς Ἀναστάσεως. Καὶ ἐν πρώτοις ὁ χῶρος τοῦ χοροῦ διερρυθμίσθη ἐν εἴδει ἀμφιθεάτρου, ὥστε οἱ τὸν χορὸν συγκροτοῦντες δύνανται ἀνετώτερον νὰ ἐκπληρῶσι τὰ ἑαυτῶν καθήκοντα, ἐλήφθη δ' ἅμα πρόνοια καὶ περὶ τῆς ἀμφιέσεως τοῦ Χοροῦ, ἀποτελεσθείσης ἐκ λευκοῦ ποδήρους χιτῶνος καὶ ἑνὸς ἐπενδύτου, σχεδιασθέντος μὲν ἐπὶ τῇ βάσει τῆς τηβέννης τῆς Ἀργολίδος, τροποποιηθέντος δὲ κατὰ τὴν βυζαντινὴν ἀντίληψιν, ὥστε παρεμφερῆ εἶναι καὶ πρὸς τοὺς φοιτητικοὺς μανδύας, τοὺς ἐν χρήσει ὄντας ἔν τισι τῶν Ἀγγλικῶν Πανεπιστημίων. Ἀνεξαρτήτως τῶν ἐξωτερικῶν τούτων βελτιώσεων, προσπάθειαι κατεβλήθησαν, ἵνα καὶ ἐν τῇ ψαλμωδίᾳ παρουσιασθῇ ἀνάλογος πρόοδος κατὰ τὰς μεγάλας ἑορτὰς τοῦ Πάσχα, καθ' ἃς τὰ φιλόθεα τῶν προσκυνητῶν πλήθη προστρέχουσιν εἰς τὴν ἁγιωτάτην Ἀνάστασιν καὶ τὴν Κυριακὴν τῶν Βαΐων ἐσημειώθη ζωηρῶς ἡ ἐπιποθουμένη βελτίωσις, καθὼς καὶ τὴν Μεγάλην Τρίτην κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ᾄσματος τῆς Κασσιανῆς, ψαλέντος μελωδικῶς ἀπὸ τοῦ ὕψους τῶν κατηχουμένων, ὄπισθεν τοῦ κεντρικοῦ ἄμβωνος, ὡς ἀπὸ 'ὀρθαδίου πύργου' τῆς Ἁγίας Σοφίας. Ὑφίσταται ὅμως εἰσέτι σταθερὰ ἐλπίς, ὅτι ἡ διορισθεῖσα Ἐπιτροπὴ ἐπιτελέσει πᾶν ὅ,τι ἀπαιτεῖται πρὸς τὸν τελειότερον τῶν χορῶν καταρτισμόν"».*

3. Οι πληροφορίες αναφέρονται από τον Εμ. Βαμβουδάκη στον Πρόλογο της *Νέας Ἀνθολογίας*, Σάμος 1921, σσ. α΄-γ΄.

και μουσικές συνθέσεις[4]. Οι φιλολογικές και αρχαιολογικές του μελέτες φαίνεται ότι ξεκίνησαν ήδη κατά την περίοδο εκπονήσεως της διδακτορικής του διατριβής στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς η πρώτη εκδόθηκε στην Αθήνα το 1928. Πρόκειται για τη μελέτη *Κριτικαὶ καὶ ἑρμηνευτικαὶ μελέται ἐπὶ τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Σοφοκλέους*. Πολύ αργότερα, και ενώ διέμενε πλέον στη Σάμο, εξέδωσε στο περιοδικό *Πλάτων, Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Φιλολόγων* τις μελέτες «Θουκυδίδου 'Φιλοκαλοῦμέν τε γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας'» και «Ἑρμηνευτικά»[5]. Δύο ακόμα φιλολογικές μελέτες του, «Κριτικαὶ καὶ ἑρμηνευτικαὶ μελέται ἐπὶ τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Σοφοκλέους ΙΙ» και «Σημιτικαὶ ἐτυμολογίαι ὁμηρικῶν καὶ ἄλλων ἑλληνικῶν λέξεων» έμειναν ανέκδοτες. Τα περί την Αρχαιολογία έργα του είναι σαφώς περισσότερα. Πρόκειται για τις μελέτες «Ἑλληνιστικὴ ἐπιγραφὴ ἐν Ἄνω Βαθεῖ Σάμου», «Τὸ ἐν Κέδρῳ Σάμου Βαπτιστήριον», το οποίο εκδόθηκε και αυτοτελώς[6], ενώ τέσσερα ακόμη ανέκδοτα έργα συμπληρώνουν την ενότητα: α. «Ἑρμηνεία τοῦ ἀνατολικοῦ ἀετώματος τοῦ Παρθενῶνος», β. «Ἑρμηνεία τοῦ μύθου Ἀθηνᾶς καὶ Ἀράχνης», γ. «Εἰσαγωγὴ τοῦ Χριστιανισμοῦ ἐν Σάμῳ» και δ. «Λατρεία αἰγυπτιακῶν θεοτήτων ἐν Σάμῳ ὑπὸ Σαμίων». Στις δύο προηγηθείσες ενότητες θα πρέπει να συμπεριληφθούν και δύο ανέκδοτες φιλοσοφικές μελέτες του, «Ἐπὶ τοῦ ἕκτου κανόνος τοῦ ἁπλοῦ κατηγορικοῦ συλλογισμοῦ» και «Λογικαὶ ἀρχαὶ ἰσχύουσαι ἐπὶ τοῦ πρώτου σχήματος τοῦ αὐτοῦ. Τὸ Διαφέρον». Εν προκειμένω ωστόσο, θα μας απασχολήσουν τα μουσικολογικά και μουσικά του έργα.

Οι μουσικολογικές μελέτες του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη

Μολονότι η ενασχόληση του Βαμβουδάκη με μουσικολογικά ζητήματα ξεκίνησε κατά την επίσκεψή του στο Άγιον Όρος, η αρθρογραφία του ξεκίνησε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων. Συγκεκριμένα, το 1913 δημοσίευσε στο Περιοδικό του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων *Νέα Σιών* τις πρώτες δύο μελέτες του, την πρώτη υπό τον τίτλο «Περὶ τῆς μουσικῆς καθόλου»[7] και τη δεύτερη «Γνῶμαι περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μου-

---

4. Στο οπισθόφυλλο της *Συμβολῆς εἰς τὴν σπουδὴν τῆς Παρασημαντικῆς* (Σάμος 1938) δημοσιεύεται κατάλογος των εκδεδομένων και ανεκδότων έργων του Εμμ. Βαμβουδάκη.

5. «Θουκυδίδου 'Φιλοκαλοῦμέν τε γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας'», *Πλάτων - Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Φιλολόγων* 3 (1951), 109-112. "Ερμηνευτικά», *Πλάτων - Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Φιλολόγων* 5 (1953), 220-225.

6. «Ἑλληνιστικὴ ἐπιγραφὴ ἐν Ἄνω Βαθεῖ Σάμου», *Αρχαιολογική Εφημερίς* (1931), 173-174, «Τὸ ἐν Κέδρῳ Σάμου Βαπτιστήριον», *ΕΕΒΣ* (1932), 430-439, *Τὸ ἐν Κέδρῳ Σάμου Βαπτιστήριον* (ἔκδοσις λαϊκὴ – ἐκδίδεται ὑπὲρ τοῦ αὐτόθι νεοδμήτου ναΐσκου), Σάμος-Βαθύ 1932.

7. Ἐμμ. Βαμβουδάκης, «Περὶ τῆς μουσικῆς καθόλου», *Νέα Σιὼν* 13 (1913), 113-129.

σικῆς»[8]. Η πρώτη εξ αυτών αναφέρεται γενικώς στη μουσική και στη σχέση της με άλλες επιστήμες. Στο δεύτερο άρθρο του πραγματεύεται για πρώτη φορά *«... τὸ* [ζήτημα] *περὶ ἐναρμονίσεως ἢ μή»*[9] της μουσικής, στο οποίο και θα επανέλθει αργότερα και με άλλες μελέτες. Λίγα χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα το 1920 δημοσίευσε στο ίδιο περιοδικό *Νέα Σιών* μια βιβλιοκρισία του έργου του Αρχιμ. Παγκρατίου Βατοπεδινού «Ἡ ἐναρμόνισις τῆς Βυζ. Μουσικῆς», το οποίο είχε εκδοθεί το 1916 στην Κωνσταντινούπολη[10], και τα «Χρονολογικὰ σημειώματα ἀφορῶντα βυζαντινοὺς μουσικούς»[11].

Στα έργα του πραγματεύεται το θέμα τής, κατά την άποψή του, αλλοίωσης την οποία υπέστη το βυζαντινό μέλος κατά τη μακρά περίοδο της Τουρκοκρατίας. Χρησιμοποιεί μάλιστα αναφορές από τον Χρύσανθο σχετικώς με τον Παναγιώτη Χαλάτζογλου και τον Δανιήλ πρωτοψάλτη και τις «εξωτερικές» θέσεις που ο τελευταίος εισήγαγε στα εκκλησιαστικά μέλη[12]. Η βασική του σκέψη συνοψίζεται ιδιαίτερα εύγλωττα στο ακόλουθο απόσπασμα: *«Τῆς καταστάσεως ταύτης τῆς μουσικῆς ἡμῶν πρῶτοι αἴτιοι ὑπῆρξαν πολλοὶ μὲν ἀπὸ τοῦ ΙΖ΄ μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΘ΄ αἰῶνος διδάσκαλοι, ἰδίᾳ δὲ αἰτίᾳ, ἡ καὶ κυριωδεστέρα, ἐγένετο ἡ ἀντικατάστασις τῆς γραφῆς. Ἕνεκα τούτου εὑρίσκομεν τοὺς τρεῖς διδασκάλους, παρ' ὅλην τὴν ἀγαθὴν καὶ φιλογενῆ αὐτῶν προαίρεσιν, πταίσαντας. Καὶ προηγήθησαν μὲν αὐτῶν καὶ ἄλλοι ἐπίσης ἔνοχοι εἰς τὴν καταστροφὴν τῆς γραφῆς, ἀλλ' οἱ τρεῖς οὗτοι, κολακευόμενοι ὅτι ἐτελειοποίουν καὶ ἐπιστημονικῶς ὥριζον τὰ κατ' αὐτήν, ἐπέφερον τὸ τελευταῖον τὸ καὶ καίριον πλῆγμα κατ' αὐτῆς. Ἐὰν ἀντελαμβάνοντο οὗτοι τῆς δυνάμεως καὶ ἀξίας τῆς πρώτης ἐκείνης παρασημαντικῆς, οὐδόλως θὰ ἐπεχείρουν ὅ,τι ἐπεχείρησαν. Ἐγνώριζον τὴν γραφὴν κατ' ἐπιπολὴν καὶ οὐχὶ κατὰ βάθος»*[13]. Ο Βαμβουδάκης σε όλες αυτές τις μελέτες του τάσσεται υπέρ της απλής εναρμονίσεως της εκκλησιαστικής μουσικής υπογραμμίζοντας ότι οι υποστηρικτές της παραδόσεως *«ἐπιμένουσιν εἰς τὴν παραδοχὴν τοῦ ἐν χρήσει συστήματος, βαυκαλιζόμενοι μὲ τὴν ἰδέαν ὅτι κατέχουσιν ἐκ παραδόσεως αὐτὴν τὴν ἀρχαίαν βυζαντινὴν μουσικὴν τῶν εὐκλεῶν χρόνων. Καθ' ἡμᾶς ἐπισφαλεστέρα βάσις δὲν δύναται νὰ ὑπάρξῃ*

---

8. Ἐμμ. Βαμβουδάκης, «Γνῶμαι περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», *Νέα Σιών* 13 (1913), 442-449 και 709-716.

9. *Όπ.π.*, 442.

10. Στον κατάλογο των έργων του, ο οποίος δημοσιεύεται στο οπισθόφυλλο της *Συμβολῆς εἰς τὴν σπουδὴν τῆς Παρασημαντικῆς*, η εν λόγω βιβλιοκρισία αναφέρεται υπό τον τίτλο «Γνῶμαι περὶ τῆς ἐναρμονίσεως τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς», *Νέα Σιών* 15 (1920), 1, 135.

11. Ἐμμ. Βαμβουδάκης, «Χρονολογικὰ σημειώματα ἀφορῶντα βυζαντινοὺς μουσικούς», *Νέα Σιών* 15 (1920), 296-373.

12. Βλ. Χρυσάνθος ἐκ Μαδύτου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, §74-76.

13. Ἐμμ. Βαμβουδάκης, «Γνῶμαι περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», *όπ.π.*, 711-712.

τῆς παραδόσεως»[14]. Εις επίρρωσιν των απόψεών του χρησιμοποιεί την ύπαρξη τίτλων βυζαντινών μελών όπως τατάρικον, πέρσικον, ναγμές ή ατζέμ ασιράν κ.λπ. τους οποίους και θεωρεί σαφή απόδειξη της επιρροής της αραβοπερσικής μουσικής στη βυζαντινή. Εντύπωση προκαλεί η βεβαιότητά του σχετικώς με αυτές τις απόψεις, η οποία, ωστόσο, δεν μπορεί παρά να βασίζεται, εκτός των στοιχείων που εντοπίζει στα μουσικά χειρόγραφα, και στην προσωπική του αισθητική, καθώς δεν διστάζει να αναφερθεί στο έργο του Πέτρου Μπερεκέτη ως εξής: *«Τί δὲ νὰ εἴπωμεν περὶ τῶν μουσουργημάτων τοῦ Πέτρου Μπερεκέτου, τὰ ὁποῖα ὄζουσι καθολοκληρίαν σοφᾶ καὶ μιναρέ; Ἐὰν παρίδωμεν τὰ ἄλλα, τὸ πεντάφωνον (ἀτζέμ) ὅμως αὐτοῦ Χερουβικὸν καὶ Κοινωνικὸν καθὼς καὶ τὸν ἐκδεδομένον καλοφωνικὸν Εἱρμὸν 'Λατρεύειν ζῶντι Θεῷ' οὐδαμῶς δυνάμεθα νὰ παραδεχθῶμεν ὡς μέλη Βυζαντινῆς μουσικῆς»*[15]. Συμπερασματικά καταλήγει λοιπόν, ότι η λύση για την ανόρθωση του βυζαντινού μέλους είναι η *«Μεταρρύθμισις. Ἰδοὺ τὸ μέτρον, ὅπερ θὰ ἐξαγάγῃ ἡμᾶς ἐκ τοῦ λαβυρινθώδους ἀδιεξόδου, εἰς ὃ ἔχομεν περιπέσει. Μεταρρύθμισις ἔστω τὸ σύνθημα παντὸς μουσικοῦ, ποθοῦντος τὴν ἀνύψωσιν τῆς Ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς. [...] Ἡμεῖς λέγοντες μεταρρύθμισιν ἐννοοῦμεν τὴν ἵδρυσιν χορωδιακοῦ συστήματος καὶ τὸν ὁπλισμὸν τῶν κειμένων μελῶν διὰ τῶν δυνατῶν ἁρμονικῶν συνηχήσεων, γνώμονα πρὸς τοῦτο καὶ κριτὴν διορίζοντες τὴν Ἑλληνικὴν καὶ Ἐκκλησιαστικὴν αἴσθησιν καὶ οὐχὶ τοὺς παραδεδεγμένους μόνον νόμους τῆς Εὐρωπαϊκῆς ἁρμονίας»*[16]. Η γνωστότερη μελέτη του δημοσιεύθηκε στην *Επετηρίδα της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* το 1933 υπό τον τίτλο «Τὰ ἐν τῇ βυζαντινῇ μουσικῇ κρατήματα», στην οποία διατυπώνει υποθέσεις σχετικά με τον σχηματισμό των κειμένων των κρατημάτων[17].

Το σημαντικότερο, ωστόσο, έργο του είναι η *Συμβολὴ εἰς τὴν Σπουδὴν τῆς Παρασημαντικῆς τῶν Βυζαντινῶν Μουσικῶν*, το οποίο εξεδόθη στη Σάμο το 1938 και αποτελεί τον πρώτο τόμο μιας αρχικά σχεδιασμένης δίτομης εργασίας, ο δεύτερος τόμος της οποίας δεν εξεδόθη ποτέ[18]. Στην εκτενή *Εἰσαγωγή*

---

14. *Ό.π.*, 443.

15. *Ό.π.*, 445.

16. *Ό.π.*, 447.

17. Ἐμμ. Βαμβουδάκης, «Τὰ ἐν τῇ βυζαντινῇ μουσικῇ κρατήματα», *ΕΕΒΣ* 10 (1933), 353-361. Διατυπώνει την άποψη ότι τα κείμενα των κρατημάτων προέρχονται είτε από την λατινική προσφώνηση Te rem (regem) expectamus είτε από την συμμετοχή οργάνων στις τελετές του Παλατιού, μετά την κατάργηση των οποίων ανθρώπινες φωνές εκλήθησαν να μιμηθούν τον ήχο των οργάνων. Πρβλ. Γρ. Αναστασίου, *Τα κρατήματα στην Ψαλτική Τέχνη*, Αθήνα 2005, 77-78.

18. Το έργο φέρει στην προμετωπίδα ως υπότιτλο το χαρακτηρισμό «*Τόμος Α΄ Μέρος Γενικόν*», υποδηλώνοντας τον σκοπό του συγγραφέα να επανέλθει επί του θέματος εκδίδοντας και δεύτερο τόμο «*Ειδικό*», πρόθεση η οποία δηλώνεται σε διάφορα σημεία του έργου. Βλ. για παράδειγμα στις σσ. α΄ και λθ΄ της *Εἰσαγωγῆς*, αντιστοίχως: *«Δὲν ἐκφεύγει ὅμως ἀλυσιτελῶς τοῦ*

αποπειράται να συγγράψει ιστορία του εκκλησιαστικού μέλους από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες έως και την εποχή του, βασιζόμενος κυρίως σε πατερικά κείμενα, σε αρχαιοελληνικά θεωρητικά και στην Καινή Διαθήκη. Το ιστορικό αυτό τμήμα του έργου χαρακτηρίζεται μάλλον από σύγχυση, ενώ οι ιδέες του φαίνεται να αφορμώνται από την άποψή του σχετικώς με την αλλοίωση και την παραφθορά του χαρακτήρα του εκκλησιαστικού μέλους λόγω της μακράς τουρκικής κατοχής. Αναφέρει συγκεκριμένα ότι μετά την Άλωση του 1453 προϊόντος του χρόνου η εκκλησιαστική μουσική αν και *«ὡς σύστημα μὲν ἔμεινεν ἀναλλοίωτος, ὡς ἐκτέλεσις δὲ ἤρχισε νὰ παρακμάζῃ»*[19]. Θεωρεί ότι *«κατὰ τὴν νέαν ταύτην περίοδον* [μετά το 1453] *ἀπαντῶμεν καὶ κίνησίν τινα παραγωγικὴν ἐν τῷ αὐστηρῷ πάντοτε πλαισίῳ τῆς Παραδόσεως, ἀλλ' οὐδεμίαν πραγματικὴν προαγωγὴν τῆς Τέχνης. Διὰ τοῦτο ἀπαντῶμεν ἀπὸ τοῦδε ἀτελεύτητον σειρὰν συνθέσεων ἐπὶ ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ ὕμνου, τοῦ Χερουβικοῦ, φέρ' εἰπεῖν, ἢ Κοινωνικοῦ, αἱ ὁποῖαι ἀκολουθοῦσι μίαν καὶ τὴν αὐτὴν τεχνοτροπίαν μὲ ἁδρὰς μέν τινας παραλλαγὰς ἐν ταῖς νέαις γραμμαῖς, ἀλλά μὲ τὴν αὐτὴν πάντοτε ὑφὴν καὶ πνοήν, οὐδὲν δὲ στοιχεῖον νέον ἐκτὸς ἐξωτερικῶν τινων ἀποχρώσεων [...] Τὰ μουσικὰ χειρόγραφα βρίθουσι συνθέσεων μὲ τὸν τίτλον "Καλλώπισμα τοῦ (δεῖνα)" ἢ "Ἐκαλλωπίσθη ὑπὸ τοῦ (δεῖνα)"»*[20]. Με σκοπό να τεκμηριώσει τις θέσεις του αυτές χρησιμοποιεί αποσπάσματα από το Θεωρητικό του Χρυσάνθου, σχετικώς με τον Παναγιώτη Χαλάτζογλου, τον Δανιήλ πρωτοψάλτη και τον Ιωάννη Τραπεζούντιο καταλήγοντας στον Ιάκωβο πρωτοψάλτη, ο οποίος *«καταφανῶς πλέον ἠκρωτηρίασε καὶ ἠλλοίωσε τὰς Θέσεις διὰ χειρὸς Γεωργίου τοῦ Κρητός»*, ενώ ο Πέτρος ο Βυζάντιος και ο Γρηγόριος πρωτοψάλτης *«καὶ τὰ σύντομα στιχηραρικὰ καὶ εἱρμολογικὰ μέλη, ποῦ μὲν οὐσιωδῶς ποῦ μὲν ἐπουσιωδῶς, μετέβαλον καὶ μάλιστα τὸ λεγόμενον Εἱρμολόγιον...»*. Και καταλήγει: *«τῆς νόσου ταύτης δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἔμειναν ἀνεπηρέαστοι καὶ οἱ μεταγράψαντες τὰ παλαιὰ εἰς τὸ νέον σύστημα. Τὰ ὀλίγα ταῦτα πρὸς τὸ παρὸν πείθουσι ὅτι τὰ παλαιὰ μέλη, τὰ ὁποῖα παρέδωκεν ἡ Ἅλωσις εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν περίοδον, οὔτε διετηρήθησαν εὐλαβῶς οὔτε μετεδόθησαν εἰς τοὺς κάτω αἰῶνας πιστῶς καὶ ἀκολόβωτα»*[21].

Αναφέρεται, παράλληλα, στην προέλευση και τη σημασία του όρου Παρασημαντική και στο ιστορικό των εξηγήσεων, αναφερόμενος πρώτα στον Ακάκιο Χαλκεόπουλο, στις εξηγήσεις του Μπαλάση ιερέως αλλά και στις προσπάθειες

βασικοῦ σκοποῦ μικρά τις ἐπίσκεψις τῶν σχετικῶν τούτοις καὶ ἀνάλογός τις σκιαγραφία ἐπ' ἀναμονῇ ἑτέρας μου ἐν εὐθετωτέρῳ καιρῷ εἰδικῆς καὶ διεξοδικῆς ἐπὶ τούτων ἐργασίας» και *«Ὁ ἀνὰ χεῖρας τόμος ἀποτελεῖ τὴν ἀναγκαίαν προϋπόθεσιν τοῦ δευτέρου»*.

19. Ἐμμ. Βαμβουδάκης, *Συμβολή...*, *ό.π.*, σ. λγ'.

20. *Ό.π.*, σ. λε'.

21. Όλες οι ανωτέρω αναφορές προέρχονται από την *Εἰσαγωγή* του προμνημονευθέντος έργου του Βαμβουδάκη, σσ. λε'-λστ'.

αντικατάστασης του συστήματος γραφής από τον Αγάπιο Παλιέρμο[22]. Καταλήγει λοιπόν ανέτως στο γεγονός της εξηγήσεως στη Νέα μέθοδο και στους «εφευρέτες» της, τους οποίους όμως δεν φαίνεται να εκτιμά. Λέει χαρακτηριστικά: «*Εἶπον ἄλλοτε καὶ ἔγραψα κατ᾽ ἐπανάληψιν καὶ μέλλει νὰ ἀποδειχθῇ ὅτι τόσον αὐτός* [ο Χρύσανθος] *ὅσον καὶ οἱ δύο αὐτοῦ συνεργάται δὲν ἦσαν ἀναλόγως ἐγκρατεῖς τοῦ βάθους τοῦ παλαιοῦ συστήματος καὶ ἑπομένως οὔτε οἱ ἐνδεδειγμένοι διὰ τόσον κολοσσαῖον ἐγχείρημα, ἢ τουλάχιστον δὲν ἔπρεπε νὰ θάψωσι διὰ παντὸς τὴν παλαιὰν παρασημαντικήν. Ἐκ τούτου θεωρῶ τὸ ἔργον αὐτῶν ἔνοχον σοβαρωτάτης ζημίας*»[23].

Το βασικό τμήμα του έργου πάντως αφιερώνεται στην κριτική έκδοση των θεωρητικών συγγραφών του Γαβριήλ ιερομονάχου *Περὶ τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδίων καὶ φωνῶν και τῆς τούτων ἐτυμολογίας*[24], του Μανουήλ Χρυσάφη *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ καὶ ὧν φρονοῦσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν*[25] και του Παχωμίου Ρουσάνου *Ἑρμηνεία εἰς τὴν Μουσικήν*[26]. Στο τέλος προστίθεται ένα τμήμα υπό τον τίτλο «*Παρανοήσεις καὶ Παρερμηνεῖαι*» στο οποίο αναφέρεται σε διάφορα θέματα μουσικολογικού ενδιαφέροντος, κυρίως δε στην ερμηνεία του Τροχού του Ιωάννου Κουκουζέλη, στις έννοιες της Μετροφωνίας, της Παραλλαγής και στη χειρονομία, με τις οποίες δυστυχώς περιπλέκεται καθώς προσπαθεί να τις ερμηνεύσει επί τη βάσει της θεωρίας της Νέας Μεθόδου[27]. Το σύγγραμμα κατακλείεται με μια ενότητα δεκαοκτώ χειρογράφων πινάκων αντιγεγραμμένων από μουσικούς κώδικες.

22. Ἐμμ. Βαμβουδάκης, *ό.π.*, σ. μ΄.

23. *Ό.π.*, σ. μα΄.

24. Βλ. την κριτική έκδοση της θεωρητικής συγγραφής του Γαβριήλ, C. Hannick - G. Wolfram, *Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang*, Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musica I, Wien 1985.

25. Βλ. την κριτική έκδοση της θεωρητικής συγγραφής του Μανουήλ Χρυσάφη, D. Conomos, *The Treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios*, Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musica II, Wien 1985.

26. Σχετικά με τις εκδόσεις του θεωρητικού του Παχωμίου Ρουσάνου βλ. Ἀχ. Χαλδαιάκης, «Ἡ *Ἑρμηνεία εἰς τὴν Μουσικὴν* Παχωμίου μοναχοῦ τοῦ Ρουσάνου», στο βιβλίο του ίδιου, *Βυζαντινιμουσικολογικά*, Αθήνα 2010, 207-210.

27. Βλ. επί παραδείγματι στη σ. 57 της *Συμβολῆς*: «*Ὅπως ποτ᾽ ἂν ᾖ, Τροχὸν καλοῦμεν σήμερον ὁμοφώνως ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μουσικῇ τὴν διατονικὴν κλίμακα τοῦ διὰ πέντε συστήματος καὶ μάλιστα τοῦ Πρώτου Ἤχου. Οὕτω παρελάβομεν ἀπὸ τὸν Χρύσανθον [...]. Περιέργως ὅμως ἀπαντῶμεν παρὰ τῷ Γαβριὴλ ὅτι ὁ Τροχὸς ἦτο ἡ διαπασῶν, ἢ καὶ ἡ διαπασῶν ἦτο Τροχός [...] Οὕτω μόνος ὁ Γαβριήλ, ἐξ ὅσων γνωρίζομεν ὀνομάζει σαφῶς καὶ ρητῶς Τροχὸν τὴν Διαπασῶν [...] Ἆρά γε δὲν ἔτυχεν οὔτε οἱ συγχρονίσαντες αὐτῷ καὶ οἱ πρὸ αὐτῶν νὰ μελετήσωσι τοῦτο; Ὅσον καὶ ἂν τὰ πράγματα σαφηνίζωνται –ἄν σαφηνίζωνται– κατ᾽ ἄλλον τρόπον, οἱ ἐκ τῆς χρήσεως τοῦ διφορουμένου ὅρου σύγχυσις εἶναι σοβαρὰ καὶ βαθεῖα, ἐμβάλλουσα εἰς πολλὰς σκέψεις*».

Τα μουσικά έργα του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη

Το ***Στιχηράριον τοῦ Τριωδίου καὶ Μεγάλη Ἑβδομὰς*** κυκλοφόρησε στα Ιεροσόλυμα το 1916 (Φεβρουάριος-Μάρτιος). Πρόκειται για ένα πολυγραφημένο χειρόγραφο 149 σελίδων, στις οποίες περιέχονται τα στιχηρά ιδιόμελα των Κυριακών του Τριωδίου και οι ακολουθίες της *Μεγάλης Ἑβδομάδος*[28]. Στη verso όψη του β′ παραφύλλου του εμπροσθοφύλλου ο Εμμανουήλ Βαμβουδάκης έχει σημειώσει: «*Τὸ παρὸν τυπωθὲν ἀποκλειστικῶς χάριν τῶν χορῶν τοῦ Παναγίου Τάφου δὲν παύει νὰ θεωρῆται καὶ νὰ εἶναι πνευματικὴ ἰδιοκτησία τοῦ μελοποιοῦ συνεπαγομένη τὰς νομικὰς ἀπαγορεύσεις ἐπὶ πασησδήποτε ἀναπαραγωγῆς ἢ καὶ ἁπλῆς ἀντιγραφῆς. Διὸ ὀφείλει πᾶν ἀντίγραφον νὰ φέρῃ τὴν κάτωθεν ὑπογραφήν μου. Ἐμμανουὴλ Βαμβουδάκης*». Οι σημειώσεις σε διάφορα σημεία του έργου «*ζήτει αὐτὸ ἐν τῇ Ἀνθολογίᾳ σελ. ...*» αποδεινύουν προφανώς ότι κατά την καταγραφή αυτών των συνθέσεων το έτος 1916, ίσως και νωρίτερα, είχε ήδη μορφοποιηθεί η *Ανθολογία*, η οποία ωστόσο εξεδόθη αρκετά χρόνια αργότερα. Στο *Στιχηράριον τοῦ Τριωδίου* συμπεριλαμβάνονται κυρίως ιδιόμελα στιχηρά εσπέρια, απόστιχα και στιχηρά των αίνων και τα δοξαστικά των Κυριακών του *Τριωδίου*, ενώ από της Κυριακής των Βαΐων και εντεύθεν συμπεριλαμβάνονται και οι Ειρμοί των κανόνων[29]. Αν και το έργο δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί «*πνευματικὴ ἰδιοκτησία τοῦ μελοποιοῦ*», το όνομα του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη ως συνθέτη αναφέρεται σε μια σύνθεση «*εἰς τὸ Ἐξαιρέτως*» για την Κυριακή των Βαΐων, στον «*Πολυχρονισμὸ[ς] τοῦ βασιλέως τῆς Ρουμανίας*»[30] και στην «*Ἀκολουθία τοῦ Νυμφίου*», όπου στην κάτω ώα της σελίδας σημειώνεται «*Τὸ παρὸν ἐπιτομὴ Ἐμμανουὴλ Βαμβουδάκη*». Στο εν λόγω αλληλουϊάριο οι δύο

---

28. Στη μεταγενέστερη έκδοση των *Ανοιξανταρίων* (Σάμος 1931), στο τέλος του τευχιδίου έχει δημοσιευθεί το Δοξαστικό των Αίνων της Β′ Κυριακής των Νηστειών *Τοῖς ἐν σκότει ἁμαρτημάτων πορευομένοις* σε πλ. β′ ήχο με τη σημείωση «*ἐκ τοῦ ἀνεκδότου Στιχηραρίου τοῦ Τριωδίου. Τοῦτο πολυγραφηθὲν εἰς ἑκατὸν μόνον ἀντίτυπα ἐξηντλήθη*». Βλ. αναλυτικά τα περιεχόμενα του *Τριωδίου* στο *Παράρτημα*.

29. Συμπεριλαμβάνοναι επίσης και δύο στιχηρά ιδιόμελα «*κατ᾽ αναγραμματισμόν*» όπως αναφέρει ο μελοποιός. Το πρώτο είναι το δοξαστικό των εσπερίων της Κυριακής της Τυροφάγου *Ὦ Παράδεισε, οὐκέτι σου τῆς τρυφῆς ἀπολαύσω, Ἐκάθισεν Ἀδὰμ ἀπέναντι τοῦ Παραδείσου* και το δεύτερο το δοξαστικό των αποστίχων της Μ. Τρίτης *Μή με τὴν σὴν δούλην· Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις*. Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι στις δύο αυτές περιπτώσεις, οι οποίες αναφέρονται ως αναγραμματισμοί από τον Βαμβουδάκη, εννοείται η πρόταξη συγκεκριμένου στίχου του ιδιομέλου και ακόλουθη μελοποίηση πλήρους του κειμένου του στιχηρού. Ο όρος δεν έχει την έννοια των αναγραμματισμών του Καλοφωνικού Στιχηραρίου, είναι ωστόσο προφανές ότι η χρήση του από τον Βαμβουδάκη είναι ένα ακόμα αποτέλεσμα της μελέτης των μουσικών χειρογράφων.

30. *Στιχηράριον τοῦ Τριωδίου*, *όπ.π.*, 41: *Πολυχρόνιον ποιῆσαι ... βασιλέα τῆς Ρουμανίας Φερδινάρδον ... βασιλίσση Μαρίᾳ σὺν τῷ εὐσεβεῖ διαδόχῳ Καρόλῳ .*

πρώτοι στίχοι (*Ἐκ νυκτὸς ὀρθρίζει τὸ πνεῦμά μου* και *Δικαιοσύνην μάθετε οἱ ἐνοικοῦντες*) και το *Ἀλληλούια* είναι γραμμένα κατά τη βυζαντινή παράδοση, με το *Ἀλληλούια* έντεχνο και μελισματικό, κατά το χαρακτηριστικό ύφος του Βαμβουδάκη. Οι δύο τελευταίοι στίχοι είναι γραμμένοι με βυζαντινή σημειογραφία τετράφωνοι και με οδηγίες για να εκτελεστούν από υψίφωνο, μεσόφωνο, οξύτονο και βαρύτονο[31].

Το δεύτερο κατά χρονολογική σειρά μουσικό βιβλίο του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη είναι το επιγραφόμενο ***Νέα Ανθολογία***, το οποίο εξεδόθη το 1921 (Σάμος-Βαθύ-Ιερουσαλήμ) από το τυπογραφείο του Ιωάννου Βακιρτζή και του Ιερού Κοινού του Παναγίου Τάφου. Στο μουσικό αυτό βιβλίο συστεγάζονται «*ἀνέκδοτα μουσικὰ μαθήματα πάσης ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας καὶ ἁρμονικά τινα τοιαῦτα*», κυρίως έργα του Αθανασίου Καπoράλη και του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη αλλά και κάποιων άλλων, όπως του Νικολάου Ταρακτζόγλου, του Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης, του Ζαχαρίου Καραλή Τηνίου, του Μιχαήλ Μισαηλίδου κ.ά., εκδιδόμενα υπό του «*Μουσικοδιδασκάλου καὶ Διευθυντοῦ τῶν χορῶν τοῦ Παναγίου Τάφου*». Από την προτασσομένη «*Ἱστορία τοῦ ἔργου*» πληροφορούμαστε ότι η έκδοση αυτών των συνθέσεων αποτέλεσε την αιτία της επισκέψεως του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη στο Άγιον Όρος με σκοπό την ανεύρεση συνδρομητών. Ωστόσο, όπως σημειώνεται, τα έργα του Αθανασίου Καπoράλη «*ἐκτὸς ὀλίγων, δὲν παρῆγον τὸν δέοντα ἐνθουσιασμόν, λόγῳ τοῦ ἀσυμβιβάστου τῶν γραμμῶν πρὸς τὸ κρατοῦν καλολογικὸν πνεῦμα. Ἕνεκα τούτου ἠναγκάσθην ποῦ μὲν νὰ ὑπεισάγω γραμμὰς τῆς ἐμῆς ἐμπνεύσεως εἰς τὴν βελτίωσιν ἀποβλέπων τῶν κειμένων, ποῦ δὲ τέλεον νὰ ἀντικαθιστῶ μάθημά τι δι' ἰδίου τοιούτου. Καὶ τοῦτο μὲν ἀφανῶς θὰ παρήρχετο διῆκον μέχρι τέλους, ἀλλ' ἐκ δευτέρας σκέψεως ὁρμηθεὶς καὶ ὑπὸ ἄλλων ἀποχρώντων πιεσθεὶς λόγων ἠναγκάσθην τὸ ἐφεξῆς νὰ διακρίνω τὰ ἐκείνου τῶν ἐμῶν. Ἐφ' ᾧ καὶ γνωρίζω ὅτι ἀπὸ τοῦ Δοξασταρίου καὶ ἑξῆς, μόνον τὰ ἔχοντα ἐπὶ κεφαλῆς τὸ ὄνομα ἐκείνου εἶναι μαθήματα γνήσια αὐτοῦ, τὰ δὲ λοιπὰ ἐμά. Ἔλεγχος δὲ πρὸς τοῦτο προκείσθω τὰ παρ' ἐμοὶ εὑρισκόμενα χειρόγραφα ἐκείνου*»[32]. Η *Νέα Ανθολογία* χωρίζεται σε τέσσερα μέρη. Το «*Τοῦ Κανόνος Μέρος Πρῶτον*» είναι Αναστασιματάριο με τη συνήθη ύλη[33]. Το δεύτερο μέρος του «*Κανόνος*» αποτελεί το *Δοξαστάριον τοῦ*

31. *Ζῆλος λήψεται λαὸν ἀπαίδευτον* και *Πρόσθες αὐτοῖς κακά, Κύριε*. Οι τέσσερις βάσεις σε διαφορετικά τονικά ύψη δίνονται επί τη βάσει του πρώτου, ως εξής: η πρώτη φωνή εκτελεί το μέλος από τη βάση, η δεύτερη φωνή μία τετάρτη κάτω από τη βάση, η τρίτη φωνή μία πέμπτη πάνω από τη βάση και η τέταρτη φωνή (ο βαρύτονος) ξεκινά από τη βάση αλλά κινείται μία πέμπτη κάτω και μία τετάρτη πάνω από αυτήν. Κατά τον ίδιο τρόπο είναι γραμμένο το *Ἀλληλούια* που συνοδεύει τους δύο τελευταίους στίχους, αν και πρόκειται για τη γνωστή σύνθεση. Του αρμονικού αυτού τμήματος προηγείται η σημείωση «*Ὑπὸ χοροῦ μεικτοῦ*».

32. *Νέα Ανθολογία, όπ.π., σσ. γ΄-δ΄* [: «*Ἐπιβαλλόμεναι ἐξηγήσεις*»].

ἐνιαυτοῦ, στην πραγματικότητα Ανθολόγιο Δοξασταρίου Μηναίων, από την 8η Σεπτεμβρίου έως και την 29η Αυγούστου, Τριωδίου και Πεντηκοσταρίου. Περιέχονται κυρίως τα δοξαστικά των εσπερίων και των αποστίχων του Εσπερινού και των Αίνων και σε κάποιες περιπτώσεις και τα στιχηρά ιδιόμελα των εσπερίων ή των Αίνων. Όσον αφορά στο Δοξαστάριο των Μηναίων τα περισσότερα στιχηρά ιδιόμελα είναι έργα του Βαμβουδάκη, καθώς το όνομα του Αθανασίου Καπoράλη αναφέρεται μόνο στα δοξαστικά λίγων εορτών (της 1ης Ιανουαρίου, των Θεοφανίων, της 7ης Ἰανουαρίου, της 30ῆς Ιανουαρίου, της 2ας Φεβρουαρίου, της 1ης Ιουλίου, της 6ης και της 15ης Αυγούστου). Στην *«ἐκλογὴ ἐκ τοῦ Τριωδίου»* περιέχονται έργα διαφόρων συνθετών, και συγκεκριμένα του Νικολάου Ταρακτζόγλου, του Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης, του Πέτρου Πελοποννησίου (δοξαστικό των αποστίχων της Μ. Τρίτης), κάποια του Αθανασίου Καπoράλη και κάποια ανώνυμα, δηλαδή του Βαμβουδάκη. Αντιστοίχως, στην *«ἐκλογὴ ἐκ τοῦ Πεντηκοσταρίου»* περιέχονται το δοξαστικό των Αίνων του Πάσχα κατά σύνθεση του Αθανασίου Καπoράλη και το δοξαστικό των εσπερίων της Παρασκευής της Διακαινησίμου κατά σύνθεση του Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης, ενώ τα υπόλοιπα φέρονται ανωνύμως και συμπερασματικά προέρχονται από τη συνθετική έμπνευση του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη. Στο τρίτο μέρος της *Νέας Ἀνθολογίας* συμπεριλαμβάνονται μέλη της ακολουθίας του Όρθρου, και συγκεκριμένα, Ευλογητάρια κατά σύνθεση του Αθανασίου Καπoράλη, αργές δοξολογίες του Αθανασίου Καπoράλη και του Ζαχαρίου Καραλή Τηνίου, *Τὸν δεσπότην* του Βαμβουδάκη, το *Ἄνωθεν οἱ προφῆται* του Ιωάννου Κουκουζέλη με την ενδιαφέρουσα ένδειξη *«συντετμημένον κατὰ μερικὸν συνδυασμὸν τῶν ἐξηγήσεων τῶν πρωτοψαλτῶν Κωνσταντίνου καὶ Νικολάου Σμύρνης»* και μια

33. Στο *«Τοῦ Κανόνος Μέρος Πρῶτον Ἀναστασιματάριον»* υπάρχει μείξη στοιχείων καθώς πρόκειται περί συνθέσεων (διασκευών) του Αθανασίου Καπoράλη, στις οποίες έχουν παρεμβληθεί και κάποιες φράσεις του Βαμβουδάκη αλλά και άλλες συνθέσεις οι οποίες προέρχονται εξ ολοκλήρου από τη συνθετική του έμπνευση χωρίς αυτό να δηλώνεται. Συγκεκριμένα, περιέχονται κατ' ήχον κεκραγάρια, στιχηρά εσπέρια, δογματικό θεοτοκίο, αίνοι και στιχηρά των αίνων και το ομόηχο εωθινό. Τα μόνα έργα τα οποία εμφανίζονται υπό το όνομα του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη είναι το ζ' και το η' εωθινό (του βαρέος και του πλ. δ' ήχου). Στο τέλος της κατ' ήχον ενότητας καταγράφονται τα τρία εωθινά. Ακολουθούν απολυτίκια και καθίσματα κατ' ήχον. Όσον αφορά στις εν λόγω μελοποιήσεις του Αθανασίου Καπoράλη σε σύγκριση με το γνωστό εκδεδομένο Αναστασιματάριο παρατηρείται ενός είδους διασκευή, ή καλλωπισμός, συνήθως με επιπλέον αναλύσεις και επιμήκυνση των μουσικών φράσεων, μικρότερη ή μεγαλύτερη ανάπτυξη, σε κάποιες περιπτώσεις εξ ολοκλήρου αλλαγή της γραμμής, σύντομες εναλλαγές σε χρωματικούς ήχους, συνήθως διατηρούνται οι καταλήξεις ή τουλάχιστον οι καταληκτικοί φθόγγοι. Άγνωστο βέβαια παραμένει ποιες θέσεις εξ αυτών ανήκουν στον Αθανάσιο Καπoράλη και ποιες έχουν αντικατασταθεί από τον Βαμβουδάκη αποβλέποντα *«εἰς τὴν βελτίωσιν τῶν κειμένων»*. Βλ. πλήρες το περιεχόμενο του Αναστασιματαρίου στο *Παράρτημα*.

δεύτερη σύνθεση του Αθανασίου Καποράλη με την ένδειξη «*μελοποιηθὲν πρὸς τιμὴν τοῦ γέροντος αὐτοῦ Κυρίλλου, ὄντος τότε Μητροπολίτου Καστορίας*», και τέλος, μέλος «*ψαλλόμενον ἀποκλειστικῶς κατὰ τὴν ἀμφίεσιν τοῦ Μακαριωτάτου Πατριάρχου Ἱεροσολύμων, μελοποιηθὲν παρὰ τοῦ ἐκδότου*» (*Σήμερον στολίζεται ἡ Ἐκκλησία*). Τέλος, το τέταρτο μέρος είναι αφιερωμένο σε μέλη της Λειτουργίας, κυρίως έργα του Αθανασίου Καποράλη και του Μιχαήλ Μισαηλίδου, ενώ συμπληρώνεται με «*ἐκλογὴ ἁρμονικῶν μαθημάτων*», τα περισσότερα εκ των οποίων είναι έργα, ή διασκευές έργων άλλων συνθετών από τον Εμμανουήλ Βαμβουδάκη. Σ' αυτά συμπεριλαμβάνονται το *Κύριε, ἐλέησον* της Μεγάλης Εκτενούς για πέντε φωνές «*ἐκ τοῦ ρωσικοῦ κατὰ μετάφρασιν καὶ διασκευὴν τοῦ ἐκδότου*», λειτουργικά του Γεωργίου Παχτίκου σε διασκευή του Βαμβουδάκη, ο οποίος σημειώνει «*τούτων διφώνων ὄντων προσετέθη τρίτη γραμμὴ ὑπὸ τοῦ ἐκδότου, κατόπιν ἐγγράφου ἀδείας τοῦ συνθέτου*», *Ἄξιόν ἐστιν* δίφωνο κατά σύνθεση του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη, το θεοτοκίο *Τῇ Θεοτόκῳ ἐκτενῶς νῦν προσδράμωμεν* «*ψαλλόμενον ἀντὶ κοινωνικοῦ ἢ καὶ ὡς καλοφωνικὸς εἱρμὸς (ἐκ τοῦ ρωσικοῦ) τοῦ Βορτγιάνσκη, κατὰ μετάφρασιν καὶ διασκευὴν τοῦ ἐκδότου*», και ένα «*εἰσοδικὸν ψαλλόμενον κατὰ τὰς παρρησίας, ἅμα τῇ εἰσόδῳ τοῦ Πατριάρχου ἐν τῷ Πανιέρῳ ναῷ τῆς Ἀναστάσεως*» για πέντε φωνές κατά σύνθεση του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη[34].

Ένα τευχίδιο υπό τον τίτλο ***Νέαι Μελωδίαι, Ἀνοιξαντάρια καὶ Καλλιφωνικὸς Εἱρμὸς*** εξεδόθη στο Βαθύ της Σάμου το 1931 και φαίνεται ότι ήταν η τελευταία χρονολογικά έκδοση μουσικού του έργου[35]. Είναι χαρακτηριστικός ο Πρόλογος της έκδοσης, στον οποίο ο συνθέτης αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Ὁ κόρος οὗτος ἀφ' ἑνὸς καὶ ἡ ὑποχρέωσις ἀφ' ἑτέρου νὰ προσπαθῶ νὰ εὐχαριστήσω ἐπαρκῶς, ὅση μοι δύναμις, τοὺς τιμῶντάς με κατέστησαν ἐν τῇ ψυχῇ μου τὴν μελοποιίαν τῶν Ἀνοιξανταρίων ἐπιτακτικὴν ἀνάγκην, ἀποτέλεσμα τῆς ὁποίας ὑπῆρξεν ἡ σὺν Θεῷ ἐπὶ πολὺ σχετικὴ οἱονεὶ κυοφορία καὶ τέλος ἡ σύλληψις τῆς ἰδέας καὶ ἡ ταύτης ἐκτέλεσις (Ἰούλιος 1927). Τὴν αὐτὴν ἀρχὴν ἔσχε καὶ ὁ ἐπισυνημμένος καλλιφωνικὸς Εἱρμός. Τὴν δὲ διὰ τοῦ τύπου ἔκδοσιν αὐτῶν ὑπηγόρευσεν ἡ τῶν φίλων ζήτησις*». Ακολούθως, ο Εμμανουήλ Βαμβουδάκης αναφέρεται στην επιλογή του ήχου της σύνθεσής του ως εξής: «*Ἕνεκα αἰσθητικῶν λόγων προέκρινα τὸν Πλάγιον τοῦ Β' - νενανω, οὗ τὸ μὲν ἡδὺ καὶ πλούσιον δικαιολογεῖ τὸν νεωτερισμόν, τὸ δὲ ὑπερήφανον καὶ ἡγεμονικὸν τοῦ ἐν ἐναλλαγαῖς παρεισαγομένου ἐναρμονίου βαρέος ἀποτελεῖ μέλος ἀντάξιον τῶν ὑμνουμένων τῆς ἁγίας*

34. Βλ. πλήρες το περιεχόμενο της *Νέας Ἀνθολογίας* στο *Παράρτημα*.

35. Δημοσιεύθηκε επίσης στην εφημερίδα *Αἰγαῖον*, ἔτος 19ον, ἀρ. φύλ 1922 (24-1-1931), ἐν Λιμένι Βαθέος Σάμου, σσ. 1-2 υπό τον τίτλο «Νέαι ἐκδόσεις – Ἔργα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς». Η πληροφορία προέρχεται από το προαναφερθέν έργο του Γ. Κ. Αγγελινάρα «Εμμανουήλ Γ. Βαμβουδάκης», *Έκφρασις*, 361.

Τριάδος προσώπων [...] Ἐχρησιμοποίησα δὲ παλαιὰς θέσεις, ἐν ἐρημικαῖς μοναῖς καὶ σπανίαις σωζομένας ἀκολουθίαις, αἵτινες ἤξιζε νὰ πολιτογραφηθῶσι καὶ ἐν τῇ κατὰ κόσμον ἐκκλησιαστικῇ μουσικῇ, οἷαί εἰσιν ἡ ἀρχὴ τῶν στίχων 1, 2, 5 καὶ τοῦ Ἀλληλούια, ὡς καὶ τὸ Ἀλληλούια ὅλων τῶν στίχων». Στη συνέχεια δίνει *«Τεχνικὲς Ὁδηγίες»* προς τους εκτελεστές, κυρίως όσον αφορά στα ισοκρατήματα και την ακρίβεια των διαστημάτων, και συμπληρώνει: *«Εἰς τοὺς ἔχοντας ἀπορίας ἔρχομαι πρόθυμος ἀρωγὸς και ἑρμηνευτής»*[36]. Ακολουθούν τα Ανοιξαντάρια σε ήχο πλ. β′ νενανω με παρεμβαλόμενο για πολύ σύντομες μελικές περιόδους, κυρίως στο *Ἀλληλούια*, τον βαρύ εναρμόνιο. Ωστόσο, σε αρκετούς στίχους όπως στο *Ἐξαποστελεῖς τὸ πνεῦμά σου*, κυρίως δε στους στίχους *Ὁ ἐπιβλέπων ἐπὶ τὴν γῆν*, *Ἄσω τῷ Κυρίῳ ἐν τῇ ζωῇ μου* και *Ἡδυνθείη αὐτῷ ἡ διαλογή μου* το μεγαλύτερος μέρος έχει συντεθεί σε βαρύ ήχο με αντιστρόφως παρεμβαλλόμενο δια των φθορών τον πλ. β′ ήχο. Βασικό χαρακτηριστικό αυτής της ιδιαίτερης τεχνικής σύνθεσης είναι η πρωτοτυπία και η συχνή εναλλαγή των ήχων με τη χρήση των φθορών και μάλιστα με συνεχείς παραχορδές[37].

Αποτίμηση του έργου του

Ο Βαμβουδάκης σε όλες τις μελέτες του τάσσεται υπέρ της απλής εναρμονίσεως της εκκλησιαστικής μουσικής την οποία και προτείνει ως λύση, ή μάλλον «αναγκαία μεταρρύθμιση», του μέλους με σκοπό την εκκαθάρισή του από τις αραβοτουρκικές επιρροές. Παρά την ευκόλως παρατηρουμένη σύγχυση ιδεών στις μελέτες του Εμμ. Βαμβουδάκη καθώς και την έντονα φορτισμένη προκατάληψη περί της αραβοτουρκικής επιρροής στο βυζαντινό μέλος, θα πρέπει να αναγνωρισθεί η καλή γνώση της Ιστορίας της Ψαλτικής, η οποία είναι προφανές ότι βασίζεται στη μελέτη των μουσικών χειρογράφων. Θεωρώντας συνολικά το έργο της *Συμβολῆς στὴν Παρασημαντική*, οπωσδήποτε πρέπει να θεωρηθεί ως ακριβώς τέτοιο, συμβολή κατά το μέτρο του εφικτού και των δυνατοτήτων του συγγραφέως. Η προσπάθεια κριτικής έκδοσης των θεωρητικών κειμένων πρέπει να επαινεθεί ως η πρώτη ανάλογη, καθώς και η προφανής προηγηθείσα μελέτη των μουσικών χειρογράφων κωδίκων και η εξ αυτής προκύ-

36. Όλες οι ανωτέρω πληροφορίες προέρχονται από τον Πρόλογο του εν λόγω μουσικού έργου *Νέαι Μελῳδίαι, Ἀνοιξαντάρια καὶ Καλλιφωνικὸς Εἱρμός*.

37 Τα Ανοιξαντάρια κατά σύνθεση του Εμμανουήλ Βαμβουδάκη δημοσιεύθηκαν και στο *Ταμεῖον Ἀνθολογίας περιέχον ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν Ἑσπερινοῦ, Ὄρθρου, Λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς καὶ τῆς Λαμπροφόρου Ἀναστάσεως μετά τινων καλοφωνικῶν εἱρμῶν, Τόμος Α′, Ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ, Τεῦχος Β′, Συμπλήρωμα Ἀνθολογηθὲν ὑπὸ Βασιλείου Ἰ. Νόνη καθηγητοῦ βυζαντινῆς μουσικῆς, Εἰκονογράφησις Ἰωάννου Βράνου*, Ἐκδόσεις Βασ. Ῥηγοπούλου, Θεσσαλονίκη 1980,138-147 (όπου και μικρογραφία απεικονίζουσα τον μελοποιό χειρονομούντα).

πτουσα καλή γνώση της Ιστορίας και των προσώπων των συνθετών. Αναμφιβόλως, κάποιες από τις ιδέες του παραμένουν συγκεχυμένες και ίσως κατά περίπτωση λανθασμένες, αλλά δεν πρέπει να παραθεωρηθεί το γεγονός ότι ο Εμμανουήλ Βαμβουδάκης εργάσθηκε με αγάπη και φιλοπονία και διέγνωσε εξ αρχής την αξία των κειμένων. Άλλωστε και οι αμφιλεγόμενες τοποθετήσεις του είναι προφανές ότι βασίζονται στο ενδιαφέρον του για τη μουσική και το «αρχαίον κάλλος» της και όχι σε διάθεση φιλονικίας, έπαρσης και προσωπικής προβολής. Διακρίνεται επί παραδείγματι μια ενδεχομένως αρνητική τοποθέτησή του έναντι των τριών δασκάλων και της εξήγησης του 1814, αλλά αυτό δεν οφείλεται σε παραθεώρηση του έργου και της προσφοράς τους αλλά στην δυσκολία την οποία έχει προφανώς αντιμετωπίσει στην προσπάθειά του να κατανοήσει τη στενογραφική σημειογραφία με τις γνώσεις της Νέας Μεθόδου. Το πρόβλημα το οποίο φαίνεται πως είχε να αντιμετωπίσει ο Βαμβουδάκης, όπως αυτό συνάγεται από τις απόψεις τις οποίες διατυπώνει στις μελέτες του, ήταν ότι οι γνώσεις του και οι ήδη υπάρχουσες πενιχρές σχετικές μελέτες δεν τον βοηθούσαν να κατανοήσει πολλά παλαιογραφικά ζητήματα και η αντιπαραβολή της συνοπτικής και της αναλυτικής γραφής και της ορολογίας δεν τον βοηθούσε. Σ' αυτό οφείλεται το γεγονός ότι κατά περίσταση καταφέρεται εναντίον των τριών δασκάλων της νέας μεθόδου, γιατί, όπως αναφέρει ανωτέρω, *«ἔθαψαν διὰ παντὸς τὴν παλαιὰν παρασημαντικήν»*. Παράλληλα, αφ' ενός η αισθητική του δεν συμφωνεί με την υπάρχουσα «μορφή» της Ψαλτικής, αφ' ετέρου, επηρεασμένος από τις απόψεις των ξένων μουσικολόγων αλλά και το εγχώριο ρεύμα των εναρμονίσεων, θεωρούσε ότι εφ' όσον χάθηκε η μουσική των βυζαντινών χρόνων, η καλύτερη επιλογή ήταν η εναρμόνιση. Αυτό σημαίνει ότι δεν τάσσεται αυτομάτως και επιπολαίως υπέρ της ευρωπαϊκής αρμονίας αλλά καταλήγει σ' αυτήν θεωρώντας την ως λύση και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ως *«μεταρρύθμιση καὶ ἀνόρθωση»* της Ψαλτικής. Εντύπωση προκαλεί η βεβαιότητά του σχετικώς με αυτές τις απόψεις, η οποία, ωστόσο, δεν μπορεί παρά να βασίζεται, εκτός των άλλων, και στην προσωπική του αισθητική.

Το συνθετικό έργο του Βαμβουδάκη θα χρειαζόταν μια πολύ ευρύτερη μελέτη για να παρουσιασθεί και να αναλυθεί. Συνοπτικά μπορούν να αναφερθούν τα εξής: προφανώς χωρίζεται στις βυζαντινές –νέα έργα και διασκευές εκδεδομένων– και στις εναρμονισμένες συνθέσεις. Οι βυζαντινές του συνθέσεις φέρουν τα ίδια χαρακτηριστικά: είναι εκτενείς, εκτενέστερες από τις εκδεδομένες, ιδιαίτερα μελισματικές και τεχνικές, με συχνές εναλλαγές στους χρωματικούς ήχους, γενικότερα ιδιαιτέρως περίτεχνες. Στις περισσότερες από τις διασκευές των εκδεδομένων μελωδιών –κυρίως δοξαστικών περιεχόμενων στο Τριώδιο και την Ανθολογία– παρατηρούνται κοινές φράσεις και γραμμές[38], ενώ άλλες φαί-

38. Βλ. επί παραδείγματι τα στιχηρά εσπέρια της Κυριακής του Τελώνου και του Φαρισαίου.

νονται ως ελάχιστα εξαρτώμενες από εκδεδομένες μελωδίες, εμφανίζουν κοινά σημεία σε ελάχιστες περιπτώσεις και μπορούν να θεωρηθούν ως νέες συνθέσεις του Βαμβουδάκη[39]. Συγκεκριμένα, οι συνθέσεις του Τριωδίου, αν και φέρουν τα χαρακτηριστικά της συνθετικής του τεχνικής, έντεχνες και μελισματικές γραμμές, συχνότατη χρήση των φθορών και εναλλαγές ήχων, άφθονα δίγοργα και τρίγοργα, κίνηση σε πολύ χαμηλές αλλά και πολύ υψηλές περιοχές, εντούτοις είναι μάλλον απλούστερες από τις μεταγενέστερες συνθέσεις του, όπως π.χ τα Ανοιξαντάρια. Αν όντως πρόκειται για τις πρώτες του συνθέσεις ίσως να μην είχε ακόμα διαμορφωθεί πλήρως η συνθετική του τεχνική, η οποία ωστόσο φέρει αναμφίβολα τα βασικά χαρακτηριστικά της πλήρως διαμορφωμένης τεχνικής του στα Ανοιξαντάρια. Ενδεχομένως βέβαια και ο κατανυκτικός χαρακτήρας της περιόδου να υπαγόρευσε κάποιον περιορισμό της «καλλωπιστικής» διάθεσης του δημιουργού.

Οι εναρμονίσεις του αφορούν έργα άλλων ή παραδοσιακά βυζαντινά μέλη στα οποία προσθέτει περισσότερες φωνές. Χαρακτηριστικό πρέπει να θεωρηθεί ότι δεν χρησιμοποιεί ευρωπαϊκή σημειογραφία αλλά βυζαντινή, ίσως βέβαια και λόγω ενδεχομένης αδυναμίας του χορού να ερμηνεύσει επί τη βάσει ευρωπαϊκής παρτιτούρας. Πάντως, εκτός των εκδεδομένων θα πρέπει να υπήρχαν και άλλες εναρμονισμένες συνθέσεις του οι οποίες δεν συμπεριελήφθησαν στις εν λόγω εκδόσεις, καθώς υπάρχει μαρτυρία από εφημερίδα της εποχής, αναδημοσιευόμενη στο περιοδικό *Μουσική*, σύμφωνα με την οποία τα εγκώμια του Επιταφίου εξετελούντο *«εἰς τετραφωνίαν μελωδικωτάτην ὑπὸ μαθητῶν»*[40].

---

39. Βλ. επί παραδείγματι το δοξαστικό των εσπερίων της Κυριακής του Τελώνου και του Φαρισαίου, *Παντοκράτορ Κύριε* και το δοξαστικό των αποστίχων του Όρθρου της Μ. Τετάρτης, *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις*.

40. *Μουσική* 31-32 (Ιούλιος-Αύγουστος 1914), 210.10

Παράρτημα

Στιχηράριον τοῦ Τριωδίου καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς

Ἱερουσαλὴμ
Φεβρουάριος - Μάρτιος 1916

1 Κυριακὴ τοῦ Τελώνου καὶ τοῦ Φαρισαίου, ἑσπέρια ἰδιόμελα· ἦχος α′ Πα *Μὴ προσευξώμεθα φαρισαϊκῶς, ἀδελφοί*. Στὴν ἑνότητα συμπεριλαμβάνονται τὸ στιχηρὸ *Φαρισαῖος κενοδοξίᾳ*, τὸ δοξαστικὸ *Παντοκράτορ Κύριε*, τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων *Βεβαρημένων τῶν ὀφθαλμῶν μου*, τὰ ἰδιόμελα τῶν αἴνων *Τοῦ Τελώνου καὶ τοῦ Φαρισαίου*, *Τοῦ Φαρισαίου τὴν μεγάλαυχον φωνὴν καὶ* τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

7 Κυριακὴ τοῦ Ἀσώτου, ἑσπέρια ἰδιόμελα· ἦχος α′ Πα *Εἰς ἀναμάρτητον χώραν*. Στὴν ἑνότητα τῆς Κυριακῆς τοῦ Ἀσώτου συμπεριλαμβάνονται τὰ ἀκόλουθα: *Ἐπιγνῶμεν ἀδελφοί*, τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων, τὰ ἰδιόμελα τῶν αἴνων *Τὴν τοῦ ἀσώτου φωνήν*, *Ὡς ὁ ἄσωτος υἱός*, *Δαπανήσας ἀσώτως* καὶ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

14 Κυριακὴ τῆς Ἀποκρέω, Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. δ′ Νη *Ὅταν τίθωνται θρόνοι*. Ἀκολουθοῦν τὰ δοξαστικὰ τῶν ἀποστίχων καὶ τῶν αἴνων.

19 Κυριακὴ τῆς Τυροφάγου, Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β′ Πα ἀναγραμματισμός *Ὦ Παράδεισε, οὐκέτι σου τῆς τρυφῆς ἀπολαύσω*. Ἀκολουθοῦν τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων, τὰ ἰδιόμελα καὶ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

28 Α′ Κυριακὴ τῶν Νηστειῶν, Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος β′ Δι *Ἡ χάρις ἐπέλαμψε τῆς ἀληθείας*

31 Β′ Κυριακὴ τῶν Νηστειῶν, Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β′ Πα *Ὅσιε τρισμάκαρ, ἁγιώτατε πάτερ*

33 Γ′ Κυριακὴ τῶν Νηστειῶν, Δόξα τῶν ἑσπερίων (ζήτει ἐν τῇ Ἀνθολογίᾳ σελ. 292)· Δόξα τῶν αἴνων· ἦχος πλ. δ′ Νη *Τὴν ὑψηλόφρονα γνώμην*

34 Ε′ Κυριακὴ τῶν Νηστειῶν, Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος δ′ Πα *Ἐθαυματούργησε, Χριστέ, τοῦ Σταυροῦ σου ἡ δύναμις*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

38 Κυριακὴ τῶν Βαΐων, Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β′ Πα *Δόξα Πατρί· Σήμερον ἡ χάρις τοῦ ἁγίου Πνεύματος*

39 Παράρτημα. Εἱρμοὶ τῶν Βαΐων ψαλλόμενοι ἐν τῇ Παρρησίᾳ κατὰ τὴν προϋπάντησιν. 1ος ψαλλόμενος ὑπὸ τοῦ χοροῦ τῶν ἀνδρῶν· ἦχος δ′ Δι *Ὤφθησαν αἱ πηγαὶ τῆς ἀβύσσου*

40 2ος ψαλλόμενος ὑπὸ τῶν παίδων· [ἦχος δ′] Δι *Τὴν Σιὼν ἐπ᾽ ὄρους*

41 Κυριακὴ τῶν Βαΐων εἰς τὸ Ἐξαιρέτως Ἐμμ. Βαμβουδάκη· ἦχος δ′ Δι *Θεὸς Κύριος καὶ ἐπέφανεν ἡμῖν· Συστήσασθε ἑορτὴν καὶ ἀγαλλόμενοι δεῦτε μεγαλύνωμεν*

42 Πολυχρονισμὸς τοῦ βασιλέως τῆς Ρουμανίας, Ἐμ Βαμβουδάκη· ἦχος πλ. β′ Πα *Πολυχρόνιον ποιῆσαι*

Νέα αρίθμηση σελίδων.

1 Συνέχεια τοῦ Τριωδίου. Ἁγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς. Ἀκολουθία τοῦ Νυμφίου· ἦχος πλ. δ′ Νη. Ἀκολουθεῖ ἡ σημείωση: ὅσο τὸ δυνατὸν κατανυκτικώτερον. Ὑπὸ χοροῦ ἀνδρικοῦ, τῶν παίδων ἰσοκρατούντων. Στὴν κάτω ὤα ἡ ὑποσημείωση: Τὸ παρὸν ἐπιτομὴ Ἐμμ. Βαμβουδάκη. Στίχος· *Ἐκ νυκτὸς ὀρθρίζει τὸ πνεῦμά μου Ἀλληλούια*.

2 *Δικαιοσύνην μάθετε οἱ ἐνοικοῦντες ἐπὶ τῆς γῆς*. Τὸ αὐτό [*Ἀλληλούια*] Ὑπὸ χοροῦ μεικτοῦ [βάσεις γιὰ τέσσερις φωνές] *Ζῆλος λήψεται λαὸν ἀπαίδευτον* (βάσεις γιὰ τέσσερις φωνές) *Ἀλληλούια*

3 [Βάσεις γιὰ τέσσερις φωνές] *Πρόσθες αὐτοῖς κακά, Κύριε*. Το αυτό [*Ἀλληλούια*]. *Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος*

5 Τὸ σύντομον· *Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος*

6 Καθίσματα· ἦχος α′ ἐκ τοῦ Δι *Τὰ Πάθη τὰ σεπτὰ*

9 Ὁ κανών, ποίημα Κοσμᾶ μοναχοῦ, οὗ ἡ ἀκροστιχὶς Τῇ Δευτέρᾳ. Ὠδὴ Α′ ἦχος β′ Πα *Τῷ τὴν ἄβατον*

14 Ἐξαποστειλάριον· ἦχος γ′ Γα *Τὸν νυμφῶνά σου βλέπω*

15 Στιχηρὰ τῶν αἴνων· ἦχος α′ Πα *Ἐρχόμενος ὁ Κύριος*

18 Ἀπόστιχα· ἦχος πλ. α′ Πα *Κύριε, πρὸς τὸ μυστήριον*

21 Τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Τρίτῃ *Ἀλληλούια* καὶ Νυμφίοι (sic) σελ. 1-6. Καθίσματα ἦχος δ′ Δι *Ὁ ὑψωθεὶς ἐν τῷ Σταυρῷ· Τὸν Νυμφίον, ἀδελφοὶ*

24 Ὁ κανών, ποίημα Κοσμᾶ μοναχοῦ, οὗ ἡ ἀκροστιχὶς Τρίτῃ τε. Ὠδὴ η′ ἦχος β′ Πα *Τῷ δόγματι τῷ τυραννικῷ*

27 Τὸ ἐξαποστειλάριον σελ. 14. Στιχηρὰ τῶν αἴνων· ἦχος α′ Πα *Ἐν ταῖς λαμπρότησι τῶν ἁγίων σου*

29 Ἀπόστιχα· ἦχος πλ. β′ Πα *Δεῦτε, πιστοί, ἐπεργασώμεθα προθύμως*

32 Τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Τετάρτῃ, καθίσματα· ἦχος γ′ Γα *Πόρνη προσῆλθέ σοι*

34 Ὁ κανών, ποίημα Κοσμᾶ μοναχοῦ, οὗ ἡ ἀκροστιχὶς Τετράδι ψαλῶ. Ὠδὴ γ′ ἦχος β′ Πα *Τῆς πίστεως ἐν πέτρᾳ*

39 Τὸ ἐξαποστειλάριον σελ. 14. Στιχηρὰ τῶν αἴνων· ἦχος α′ Πα *Σὲ τὸν τῆς Παρθένου Υἱὸν*

43 Ἀπόστιχα· ἦχος πλ. β′ Πα *Σήμερον ὁ Χριστὸς παραγίνεται*

46 Δόξα Καὶ νῦν ἦχος πλ. δ′ Νη (κατ’ ἀναγραμματισμόν) *Μή με τὴν σὴν δούλην· Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις*

59 Ἀκολουθία τῶν Παθῶν. Ἑξάψαλμος, Ἀλληλούια σελ. 1-2 καὶ τὸ παρόν· ἦχος πλ. δ′ Νη *Ὅτε οἱ ἔνδοξοι μαθηταί.* Πλήρης ἡ ἀκολουθία τῶν Παθῶν.

109 Τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Παρασκευῇ. Στιχηρὰ ἑσπέρια *Πᾶσα ἡ κτίσις* κ.λπ. ἐν οἷς προστίθεται καὶ τὸ παρόν· ἦχος πλ. β′ Πα *Σήμερον ὁ Δεσπότης τῆς κτίσεως*

113 Ἀπόστιχα· ἦχος β′ Δι *Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου*

116 *Δόξα Καὶ νῦν* (ἐκ τῆς Ἀνθολογίας σελ. 333) Ἀπολυτίκια· ἦχος β′ Δι *Ὁ εὐσχήμων Ἰωσήφ*

Νέα Ἀνθολογία
Περιέχουσα ἀνέκδοτα μουσικὰ μαθήματα πάσης ἐκκλησιαστικῆς ἀκολουθίας καὶ ἁρμονικά τινα τοιαῦτα
Σάμος Βαθύ - Ἱερουσαλήμ
Τύποις Ἰω. Βακιρτζῆ & Ἱ. Κοινοῦ τοῦ Παν. Τάφου
1921

1 Τοῦ Κανόνος Μέρος Πρῶτον. Ἀναστασιματάριον· ἦχος α′ Πα *Κύριε ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω.* Ακολουθοῦν στιχηρὰ ἑσπέρια, δοξαστικὸ θεοτοκίο, αἶνοι καὶ στιχηρὰ τῶν αἴνων καὶ τὸ α′ ἑωθινό. Πλήρης ἡ ἑνότητα κατ’ ἦχον.

13 Ἦχος δεύτερος Δι *Κύριε ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω*

28 Ἦχος τρίτος Γα *Κύριε ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω*

40 Ἦχος τέταρτος Πα *Κύριε ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω*

52 Ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου Πα *Κύριε ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω*

69 Ἦχος πλάγιος τοῦ δευτέρου Πα *Κύριε ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω*

83 Ἦχος βαρύς Γα *Κύριε ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω.* Στὴ σελ. 93 τὸ ζ′ ἑωθινὸ μὲ τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Ἐμμ. Βαμβουδάκη.

96 Ἦχος πλάγιος τοῦ τετάρτου Νη *Κύριε ἐκέκραξα - Κατευθυνθήτω.* Στὴ σελ. 106 τὸ η′ ἑωθινὸ μὲ τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Ἐμμ. Βαμβουδάκη.

109 Ἑωθινὸν Θ′ [ἦχος] πλ. α′ Πα *Ὡς ἐπ’ ἐσχάτων τῶν χρόνων.* Ἀκολουθοῦν τὰ δύο ἐλλείποντα ἑωθινὰ *Μετὰ τὴν εἰς Ἅδου κάθοδον* καὶ *Φανερῶν σεαυτόν.*

115 Ἀναστάσιμα ἀπολυτίκια κατ’ ἦχον· ἦχος α′ Δι *Τοῦ λίθου σφραγισθέντος·* πλήρης ἡ σειρὰ κατ’ ἦχον.

121 Τοῦ Κανόνος Μέρος Δεύτερον. Δοξαστάριον ἐνιαυτοῦ. Εἰς τὸ Γενέθλιον τῆς Θεοτόκου 8 Σεπτεμβρίου· Δόξα Και νῦν τοῦ Ἑσπερινοῦ· ἦχος πλ. β′ Πα *Σήμερον ὁ τοῖς νοεροῖς θρόνοις*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

125 Εἰς τὴν Ὕψωσιν τοῦ Σταυροῦ 14 Σεπτεμβρίου. Στιχηρὰ τοῦ Ἑσπερινοῦ·

Ἀκολουθοῦν τὰ δοξαστικὰ τῶν ἑσπερίων καὶ τῶν αἴνων.

132 Μὴν Ὀκτώβριος. Μετὰ τὴν 11ην Κυριακὴ τῶν ἁγίων Πατέρων τῆς ἐν Νικαίᾳ ἑβδόμης οἰκουμενικῆς συνόδου. Δόξα τοῦ Ἑσπερινοῦ· ἦχος πλ. β′ Πα *Τὰς μυστικὰς σήμερον*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

137 Τοῦ ἁγίου Δημητρίου 26 Οκτωβρίου. Εἰς τὸν Ἑσπερινὸν Δόξα ἦχος πλ. β′ Πα *Σήμερον συγκαλεῖται ἡμᾶς*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

142 Ἡ Σύναξις τῶν Παμμεγίστων Ταξιαρχῶν 8 Νοεμβρίου Δόξα ἦχος πλ. β′ Πα *Συγχάρητε ἡμῖν*· ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

145 Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου 21 Νοεμβρίου. Εἰς τὸν Ἑσπερινόν· Δόξα Καὶ νῦν· ἦχος πλ. δ′ Νη *Μετὰ τὸ τεχθῆναί σε*· ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

149 Τοῦ ἁγίου Νικολάου 6 Δεκεμβρίου. Δόξα τοῦ Ἑσπερινοῦ· ἦχος πλ. β′ *Ἱεραρχῶν τὴν καλλονήν* - *Καὶ νῦν· Σπήλαιον, εὐτρεπίζου*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

157 Τοῦ ἁγίου Σπυρίδωνος 12 Δεκεμβρίου. Δόξα τῶν ἑσπερίων· [Ἐμμ. Βαμβουδάκη] ἦχος α′ Πα *Ὅσιε πάτερ μακάριε*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

162 Κυριακὴ πρὸ τῆς Χριστοῦ Γεννήσεως. Δόξα· ἦχος πλ. β′ *Δανιὴλ ἀνὴρ ἐπιθυμιῶν*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων ὑπὸ Ἐμμ. Βαμβουδάκη.

164 Παραμονὴ τῶν Χριστουγέννων, εἰς τὴν Θ′ ὥραν· Δόξα - Καὶ νῦν [Ἐμμ. Βαμβουδάκη]· ἦχος πλ. β′ Πα *Σήμερον γεννᾶται*

167 Ἡ κατὰ σάρκα Γέννησις τοῦ Χριστοῦ 25 Δεκεμβρίου. Δόξα - Καὶ νῦν τῶν ἑσπερίων· [Ἐμμ. Βαμβουδάκη]· ἦχος β′ Δι *Αὐγούστου μοναρχήσαντος*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων ἐπίσης ὑπὸ Ἐμμ. Βαμβουδάκη καὶ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

177 Ἐντεῦθεν ἄρχεται ὁ δεξιὸς χορὸς τῆς Δοξολογίας διὰ τοῦ [ἦχος β′ Δι] *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ*· μόνον ὁ πρῶτος στίχος.

178 Ἡ Σύναξις τῆς Θεοτόκου 26 Δεκεμβρίου. Εἰς τὸν Ἑσπερινόν· Δόξα - Καὶ νῦν· ἦχος πλ. β′ Πα *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

182 Τῇ Κυριακῇ μετὰ τὴν Χριστοῦ Γέννησιν. Δόξα· ἦχος πλ. β′ Πα *Μνήμην ἐπιτελοῦντες Δαυῒδ καὶ Ἰακώβου*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

186 Εἰς τὴν Περιτομὴν τοῦ Χριστοῦ 1 Ἰανουαρίου. Στιχηρὰ ἑσπέρια Ἀθανασίου Καποράλη· ἦχος πλ. δ′ Νη *Συγκαταβαίνων ὁ Σωτὴρ*

188 Τοῦ αὐτοῦ [Ἀθανασίου Καποράλη] Δόξα τοῦ ἁγίου Βασιλείου ἦχος ὁ αὐτός [πλ. δ′ Νη] *Σοφίας ἐραστὴς γενόμενος*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων, τῶν αἴνων καὶ τῆς Θ′ Ὥρας τῶν Θεοφανίων ὑπὸ Ἀθανασίου Καποράλη

197 Δόξα Καὶ νῦν τῶν ἑσπερίων [τῶν Θεοφανίων]· ἦχος β′ Δι *Ὑπέκλινας κάραν τῷ Προδρόμῳ*. Ἀκολουθοῦν στιχηρὰ ἰδιόμελα, δοξαστικὸ τῶν

αἴνων καὶ τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Μεγάλου Ἁγιασμοῦ ὑπὸ Αθανασίου Καποράλη.

209 Τῇ 7η Ἰανουαρίου Ἡ Σύναξις τοῦ Προφήτου Προδρόμου καὶ Βαπτιστοῦ Ἰωάννου, τοῦ αὐτοῦ [Ἀθανασίου Καποράλη]· εἰς τὸν Ἑσπερινόν· Δόξα· ἦχος πλ. β΄ Πα *Ἔνσαρκε Λόγε Πρόδρομε τοῦ Σωτῆρος*

210 Τοῦ αὐτοῦ [Ἀθανασίου Καποράλη]· Καὶ νῦν, ἦχος ὁ αὐτός [πλ. β΄ Πα] *Θεὸς Λόγος ἐπεφάνη*. Ἀκολουθοῦν Δόξα Καὶ νῦν τῶν ἀποστίχων ὑπὸ Ἀθανασίου Καποράλη καὶ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

218 Τῶν τριῶν Ἱεραρχῶν 30ή Ἰανουαρίου. Δόξα τῶν ἑσπερίων ζήτει εἰς σελ. 132, τὸ δὲ τῶν ἀποστίχων ἐφαρμόζεται εἰς τὸ ἐν σελ. 154 Δοξαστικὸν τοῦ ἁγίου Νικολάου. Εἰς τοὺς αἴνους· Δόξα ἦχος β΄ Δι *Σήμερον αἱ ψυχαὶ τῶν γηγενῶν*. Ἀκολούθως Καὶ νῦν *Σήμερον ὁ Χριστὸς* ὑπὸ Ἀθανασίου Καποράλη.

223 Ἡ Ὑπαπαντὴ τοῦ Χριστοῦ 2 Φεβρουαρίου. Εἰς τὸν Ἐσπερινόν, Δόξα Καὶ νῦν· ἦχος πλ. β΄ Πα *Ἀνοιγέσθω ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων *Ὁ τοῖς χερουβὶμ ἐποχούμενος* καὶ τῶν αἴνων *Ὁ ἐν χερσὶ πρεσβυτικαῖς* ὑπὸ Ἀθανασίου Καποράλη.

229 Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου 25 Μαρτίου. Δόξα Καὶ νῦν τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β΄ Πα *Ἀπεστάλη ἐξ ουρανοῦ*. Ἀκολουθεῖ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων καὶ τῶν αἴνων «κατ᾽ ἀναγραμματισμόν».

239 Τῇ 23 Ἀπριλίου Γεωργίου τοῦ Τροπαιοφόρου. Εἰς τὸν Ἐσπερινόν· Δόξα· ἦχος πλ. β΄ Πα Ἀξίως τοῦ ὀνόματος. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

245 Τῶν ἁγίων μεγάλων βασιλέων καὶ ἰσαποστόλων Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης 21η Μαΐου. Εἰς τὸν Ἑσπερινόν· Δόξα· ἦχος β΄ Δι *Πλουσίων δωρεῶν τὰ κρείτονα*. Ἀκολούθως δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων καὶ τῶν αἴνων.

253 Τῶν ἁγίων ἐνδόξων καὶ πανευφήμων ἀποστόλων καὶ κορυφαίων Πέτρου καὶ Παύλου. Δόξα τῶν ἑσπερίων ἦχος δ΄ Πα *Τῷ τριττῷ τῆς ἐρωτήσεως*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων καὶ τῶν αἴνων.

261 Τῶν ἁγίων Ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ 1η Ἰουλίου. Δόξα τῶν ἑσπερίων, Ἀθανασίου Καποράλη· ἦχος πλ. β΄ Πα *Ἀτελεύτητος ὑπάρχει τῶν ἁγίων ἡ χάρις*

263 Τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος 6η Αὐγούστου. Δόξα Καὶ νῦν τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β΄ Πα *Προτυπῶν τὴν ἀνάστασιν*. Ἀκολούθως τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

268 Ἡ Κοίμησις τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου 15η Αυγούστου. Στιχηρὰ ἑσπέρια· ἦχος α΄ Πα *Ὢ τοῦ παραδόξου θαύματος*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν ἑσπερίων, τὰ στιχηρὰ ἀπόστιχα καὶ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

281 Ἡ ἀποτομὴ τῆς τιμίας κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου 29η Αὐγούστου. Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β′ Πα *Γενεθλίων τελουμένων*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

284 Ἐκλογὴ ἐκ τοῦ Τριωδίου.
Τῇ Κυριακῇ τοῦ Ἀσώτου εἰς τὸν Ἑσπερινόν· Νικ. Ταρακτζόγλου· Δόξα· ἦχος β′ Δι *Ὢ, πόσων ἀγαθῶν ἐμαυτὸν ὁ ἄθλιος*

286 Τῇ Κυριακῇ τῆς Ἀποκρέω εἰς τοὺς αἴνους· στιχηρὰ ἰδιόμελα Ἀθ. Καποράλη· ἦχος πλ. β′ Πα *Ἐννοῶ τὴν ἡμέραν ἐκείνην*

292 Τῇ Γ′ Κυριακῇ τῶν Νηστειῶν Δόξα τῶν ἑσπερίων· Ν. Π. Σμύρνης· ἦχος γ′ [Γα] *Χριστὲ ὁ Θεὸς ἡμῶν*

295 Εἰς τὸν Ὄρθρον τῆς ἁγίας καὶ μεγάλης Τετάρτης Δόξα Καὶ νῦν τῶν ἀποστίχων· Πέτρου Πελοποννησίου Λ. ἦχος πλ. δ′ Νη *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις*

304 Ἕτερον Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης· [ἦχος πλ. δ′ Νη] *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις*

312 Ἕτερον σύντομον Ἀθ. Καποράλη· [ἦχος πλ. δ′ Νη] *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις*

317 Ἀκολουθία τῶν ἁγίων Παθῶν εἰς τοὺς αἴνους Δόξα· Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης· ἦχος πλ. β′ Πα *Ἐξέδυσάν με τὰ ἱμάτιά μου*. Ἀκολουθοῦν τὰ ἰδιόμελα, τὸ δοξαστικὸ τῶν ἀποστίχων καὶ τὸ δοξαστικὸ τῆς Θ′ Ὥρας τῶν Παθῶν κατὰ σύνθεση Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης.

333 Τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Παρασκευῇ Δόξα Καὶ νῦν τῶν ἀποστίχων· Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης· ἦχος πλ. α′ Πα *Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον*

337 Ἐκλογὴ ἐκ τοῦ Πεντηκοσταρίου
Τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Κυριακῇ τοῦ Πάσχα εἰς τοὺς αἴνους Δόξα Καὶ νῦν Ἀθανασίου Καπορ άλη· ἦχος πλ. α′ Πα *Ἀναστάσεως ἡμέρα*

340 Τῇ Παρασκευῇ τῆς Διακαινησίμου ἑβδομάδος Δόξα τῶν ἑσπερίων· Νικολάου πρωτοψάλτου Σμύρνης· ἦχος πλ. δ′ Νη *Τίς λαλήσει τὰς δυναστείας σου, Πηγή*

342 Τῇ Κυριακῇ τοῦ Θωμᾶ Δόξα Καὶ νῦν τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β′ Πα *Τῶν θυρῶν κεκλεισμένων*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

346 Τῇ Κυριακῇ τῶν Μυροφόρων Δόξα· ἦχος πλ. β′ Πα *Αἱ μυροφόροι γυναῖκες*

348 Τῇ Κυριακῇ τοῦ Παραλύτου Δόξα· ἦχος πλ. α′ Πα *Ἀνέβη ὁ Ἰησοῦς εἰς Ἱεροσόλυμα*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

352 Τῇ Κυριακῇ τῆς Σαμαρείτιδος Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β′ Πα *Παρὰ τὸ φρέαρ τοῦ Ἰακὼβ*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

359 Τῇ Κυριακῇ τοῦ Τυφλοῦ Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. α′ Πα *Κύριε, παράγων ἐν τῇ ὁδῷ*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

364 Τῇ Πέμπτῃ τῆς Ἀναλήψεως Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β′ Πα *Τῶν κόλπων τῶν πατρικῶν οὐκ ἐκστάς*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

370 Τῇ Κυριακῇ τῶν ἁγίων τριακοσίων δέκα καὶ ὀκτὼ θεοφόρων πατέρων τῶν ἐν Νικαίᾳ Δόξα τῶν ἑσπερίων καὶ τῶν αἴνων ζήτει ἐν σελ. 132 καὶ 134.

– Τῇ Κυριακῇ τῆς ἁγίας Πεντηκοστῆς Δόξα Καὶ νῦν τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. δ′ Νη *Δεῦτε λαοί*. Ἀκολουθεῖ τὸ δοξαστικὸ τῶν αἴνων.

377 Τῇ Κυριακῇ τῶν ἁγίων Πάντων Δόξα τῶν ἑσπερίων· ἦχος πλ. β′ Πα *Μαρτύρων θεῖος χορός*

380 Τοῦ Κανόνος Μέρος Τρίτον. Ἀκολουθία τοῦ Ὄρθρου. Εὐλογητάρια ἀργὰ Ἀθανασίου Καποράλη· ἦχος α′ Πα *Εὐλογητὸς εἶ Κύριε - Τῶν ἀγγέλων ὁ δῆμος*

388 Ο Ν′ Ψαλμὸς τοῦ αὐτοῦ [Ἀθανασίου Καποράλη]· ἦχος πλ. α′ Πα *Ἐλεῆμον, ἐλέησόν με ὁ Θεὸς*

393 Ἄτιτλο· [ἦχος πλ. α′ Πα] *Δόξα Πατρί Ταῖς τῶν ἀποστόλων - Καὶ νῦν Ταῖς τῆς Θεοτόκου*

395 Ἕτερα τοῦ αὐτοῦ [Ἀθανασίου Καποράλη]· Δόξα Καὶ νῦν ἦχος β′ Δι *Δόξα Πατρί Ταῖς τῶν ἀποστόλων - Καὶ νῦν Ταῖς τῆς Θεοτόκου*

397 Δοξολογίαι ἀργαὶ τοῦ αὐτοῦ [Ἀθανασίου Καποράλη]· ἦχος α′ τρίφωνος μετ' ἐναρμονίου καταλήξεως *Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*

402 Ἑτέρα Ζαχαρίου Καραλῆ τοῦ Τηνίου· ἦχος λεγετος Βου *Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*

410 Ἑτέρα Ἀθανασίου Καποράλη· ἦχος πλ. δ′ Νη *Δόξα σοι τῷ δείξαντι τὸ φῶς*

416 Εἰς τὸν ἀσπασμὸν τοῦ Ἀρχιερέως· ἦχος βαρὺς Ζω *Τὸν δεσπότην*

418 Ὅταν ἐνδύεται ὁ Ἀρχιερεὺς Ἰωάννου Κουκουζέλη συντετμημένον, κατὰ μερικὸν συνδυασμὸν τῶν ἐξηγήσεων τῶν πρωτοψαλτῶν Κωνσταντίνου καὶ Νικολάου Σμύρνης· ἦχος βαρὺς Ζω *Ἄνωθεν οἱ προφῆται*

421 Ἕτερον Ἀθανασίου Καποράλη μελοποιηθὲν πρὸς τιμὴν τοῦ γέροντος αὐτοῦ Κυρίλλου, ὄντος τότε μητροπολίτου Καστορίας· ἦχος βαρὺς Ζω *Ράβδον δυνάμεως*

429 Ἕτερον ψαλλόμενον ἀποκλειστικῶς κατὰ τὴν ἀμφίεσιν τοῦ Πατριάρχου Ἱεροσολύμων μελοποιηθὲν παρὰ τοῦ ἐκδότου [Ἐμμανουὴλ Βαμβουδάκη]· ἦχος βαρὺς Ζω *Σήμερον στολίζεται ἡ Ἐκκλησία*

436 Τοῦ Κανόνος Μέρος Τέταρτον. Ἀκολουθία τῆς Λειτουργίας. Ὁ Τρισάγιος ὕμνος Ἀθανασίου Καποράλη· ἦχος α′ Πα *Ἀμήν· Ἅγιος ὁ Θεὸς*

439 *Ὅσοι εἰς Χριστὸν* τοῦ αὐτοῦ [Ἀθανασίου Καποράλη] ἦχος ὁ αὐτός *Ὅσοι εἰς Χριστὸν*

440 Τοῦ Βήματος· [ἦχος α′ Πα] *Ὅσοι εἰς Χριστὸν*

Νέαι Μελωδίαι
Ἀνοιξαντάρια καὶ Καλλιφωνικὸς Εἱρμὸς
Σάμος Βαθὺ
1931

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

Ο ΠΑΡΩΝ ΤΟΜΟΣ *Γ′ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ – ΠΡΑΚΤΙΚΑ* ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ, ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΤΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟ 2015

ΥΠΟ ΤΗΣ ΝΙΚΗΣ Θ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ
«ΦΟΙΝΙΚΗ»
(ΦΙΛΥΡΩΝ 5, 141 22 ΝΕΟ ΗΡΑΚΛΕΙΟ)

ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ
ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ